

RASHTRAPATI BHAVAN  
LIBRARY



Reg. No. 453 Vol. II

Clas. No. V(c) - 6









•

# LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

•

•

*DU MÊME AUTEUR*

---

**Histoire de l'Extrême-Orient**, 2 volumes in-8°, Paris 1929 (Geuthner, éditeur).

*Sous presse* (pour paraître en 1929) :

**Histoire de la philosophie orientale**, nouvelle édition, entièrement refondue (Librairie Valois).

**Sur les traces du Bouddha** (Plon-Nourrit).

•

RENÉ GROUSSET

---

# LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

TOME II. — L'INDE



PARIS  
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C<sup>ie</sup>  
11, RUE DE SÈVRES (VI<sup>e</sup>)

---

MCMXXX

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART DEUX  
CENT VINGT EXEMPLAIRES SUR  
COUCHÉ MAT CRÈME BRETON,  
DONT VINGT HORS COMMERCE,  
NUMÉROTÉS I A 200 ET 201  
A 220

N. B. — La figure reproduite au frontispice  
représente la déesse Umâ (Pârvatî), bronze  
dravidien du xv<sup>e</sup> siècle, Collection C. T. Loo.

Tous droits de traduction et de reproduction  
réservés pour tous pays.  
*Copyright by « Les Éditions G. Crès et C<sup>ie</sup>, 1930 ».*

•

*A VICTOR GOLOUBEV*

*en témoignage d'affection et de reconnaissance.*

*R. G.*

•





## INTRODUCTION

---

Ce volume est le second de la série que j'ai entreprise pour servir d'introduction à l'étude des arts de l'Asie. Il est consacré au monde indien, Inde indienne et musulmane et Inde extérieure — la Kachgarie et le Tibet non compris, qui trouveront place, avec la Chine, au tome III de la Collection.

L'Inde en effet, avec ses dépendances culturelles, est un monde à part, un des trois ou quatre foyers de l'humanité pensante. Il a existé une esthétique indienne et un humanisme indien égaux, en valeur universelle, à l'esthétique et à l'humanisme méditerranéens, à l'esthétique et à l'humanisme chinois.

Pour donner une idée de ce que fut ce foyer de culture, j'ai, comme dans le précédent volume, et plus encore, multiplié les illustrations et les citations de textes. Mieux que tout développement, le rapprochement d'une page du *Lalita-vistara* et d'un relief d'Amarâvati, d'une stance du *Gîta Govinda* et d'une miniature râjpute créera l'atmosphère et suggérera le milieu. J'ai tenté d'évoquer ainsi la civilisation indienne en renvoyant, pour l'histoire pragmatique ou idéologique, à un ouvrage paru ailleurs.

Ce volume n'aurait pu voir le jour sans la bienveillance de MM. Victor Goloubew, Finot, Parmentier, Aurousseau, G. Coedès, Henri Marchal, André Godard, Foucher, Hackin,

Henri Vever, Stoclet, Doucet, Loo, Philippe Stern, Jean Buhot, Mehta, Coomaraswamy et Gangooly à qui je dois les illustrations qui font l'intérêt de ces pages. Qu'ils en soient remerciés et que le public sache que, pour de plus amples études, il n'est que de se reporter à leurs publications ou à leurs collections. Au reste, l'auteur de la présente esquisse n'a eu d'autre ambition que d'inciter le lecteur à pousser plus avant dans l'histoire de l'esthétique indienne sous la direction des maîtres que je viens de nommer.

---

•

## TRANSCRIPTIONS

---

*Comme je l'ai indiqué au tome précédent, la règle des transcriptions adoptées est la suivante :*

1<sup>o</sup> *Pour les mots indiens, j'ai adopté en principe l'orthographe anglaise qui correspond mieux que la nôtre à l'orthographe sanskrite. C'est ainsi que le son français ch est toujours rendu par sh, le son français ou par u. Je n'ai fait exception que pour notre son tch que j'ai rendu par č, ce signe étant vraiment passé dans nos habitudes depuis la diffusion dans l'Europe nouvelle des noms géographiques des jeunes États slaves. Je conserve aussi pour la transcription d'une des lettres indiennes le ç français, qui est plus clair que ses équivalents étrangers ;*

2<sup>o</sup> *En dehors de ces correspondances, quand je rencontre une lettre sanskrite sans équivalent satisfaisant, je l'indique simplement par une italique : moyen terme qui respecte les convenances scientifiques sans dérouter par des difficultés graphiques le lecteur non spécialisé.*

---



# LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

---

## CHAPITRE PREMIER

### L'INDE BOUDDHIQUE ET BRAHMANIQUE

#### Les origines : problème des rapports indo-chaldéens.

Au tome premier du présent ouvrage, nous avons fait allusion à la civilisation préhistorique de l'Indus. Cette civilisation, on se le rappelle, remonte à l'époque énéolithique ou chalcolithique. Les deux sites où elle est attestée, Harappa au Penjâb et Mohenjo-Daro dans le Sind, remonteraient à la fin du IV<sup>e</sup> millénaire ou au début du III<sup>e</sup>. D'après Sir John Marshall, directeur de l'Archaeological Survey of India, les trois villes superposées de Mohenjo-Daro dateraient, la première des environs de 3300, la deuxième des environs de 3000, la troisième des environs de 2700. Les puissantes substructions des deux sites annoncent un peuple depuis longtemps organisé pour la vie urbaine. Ce peuple pratiquait l'élevage, fabriquait des tissus de coton, ainsi qu'une poterie à peinture noire sur fond rouge et une faïence vernie bleue et blanche. Aux armes de silex il ajoutait des ustensiles et instruments de cuivre. Mais ce qui nous intéresse le plus ici, ce sont les cachets en pierre, en ivoire ou en faïence qu'il nous a laissés par centaines. Ces cachets portent une écriture pictographique encore très proche de l'hiéroglyphe, et des représentations d'animaux (fig. 1). On a rapproché ces

figurations animales de celles des cylindres chaldéens. Mais, outre que l'écriture est différente du cunéiforme, les animaux représentés appartiennent pour la plupart à la faune indienne : zébus, éléphants, tigres, rhinocéros. Cela seul suffirait à prouver que la civilisation de Mohenjo-Daro, bien qu'ayant pu et dû avoir certains contacts avec la Mésopotamie néolithique, n'en était pas moins une civilisation indigène. Peut-être cependant pourrait-on chercher à expliquer les affinités artistiques signalées entre Mohenjo-Daro et la Chaldée par

certaines affinités ethniques préexistantes. Une telle hypothèse, avouons-le, eut semblé hier encore dénuée de tout fondement. Elle serait moins hasardeuse aujourd'hui, depuis que M. P. Rivet vient de découvrir de curieuses similitudes de vocabulaire entre le sumérien de la Chaldée primitive d'une part, et d'autre part les langues austro-asiatiques et océaniques, dont fait partie le parler des Munda ou tribus primitives de l'Inde; depuis, également,

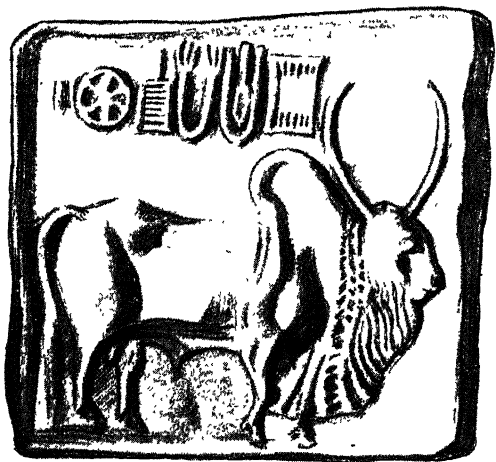


FIG. 1. — Sceau de Mohenjo-Daro.

Dessin de Jean Buhot,  
d'après Coomaraswamy, *History of Indian... Art*,  
Goldston, éditeur.

que M. Przyluski tend à voir dans ces Munda les anciens maîtres de la région indo-gangétique...

Notons par ailleurs qu'entre l'Indus et la Mésopotamie les découvertes de ces dernières années permettent d'établir une série de jalons. Nous avons mentionné au début du tome précédent les vases peints à motif géométrique ou folliforme trouvés par Sir Aurel Stein et par M. Hargreaves au Beloutchistân et au Seistân et leurs affinités d'une part avec les vases peints

de Mohenjo-Daro, d'autre part avec la céramique d'Anau et de Suse. Nous devons signaler aujourd'hui les reliefs rupestres trouvés en 1928 à Kurangûn, distinct de Mamasêni, dans la province persane du Fârs, par M. Ernst Herzfeld. Ces sculptures rupestres, dont l'une, notamment, représente un roi et sa suite en adoration devant un couple divin, sont d'aspect nettement sumérien, et M. Herzfeld n'hésite pas à les situer à l'époque même où Sir John Marshall localise la floraison de Mohenjo-Daro, vers 3000 avant notre ère. Avec de telles découvertes, le monde sumérien tend à se rapprocher dans l'espace de la civilisation de l'Indus. Ce ne sont plus deux points isolés. Géographiquement l'abîme qui les séparait se comble chaque jour.

Par ailleurs, à propos du rapprochement suméro-munda, signalons la découverte, à Mohenjo-Daro, d'une charmante statuette de cuivre représentant une danseuse nue, œuvre dont l'élégance sèche et le mouvement ne sont pas sans analogies avec certaines qualités de l'art mélanésien.

A un autre point de vue enfin, peut-être peut-on établir quelques rapprochements entre les représentations animales de Mohenjo-Daro et celles de la première école de sculpture indo-aryenne ou école Maurya. Les premiers monuments de cette sculpture, comme on le verra, sont les chapiteaux d'Açoka, dont celui de Sârnâth, du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Or, si nous comparons les animaux — zébus, éléphants, etc. —, de Sârnâth ou encore ceux des portes de Sâñçi (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) aux bêtes correspondantes de Mohenjo-Daro, il



Chché A. S. I.

FIG. 2. — Chapiteau de Sârnâth.

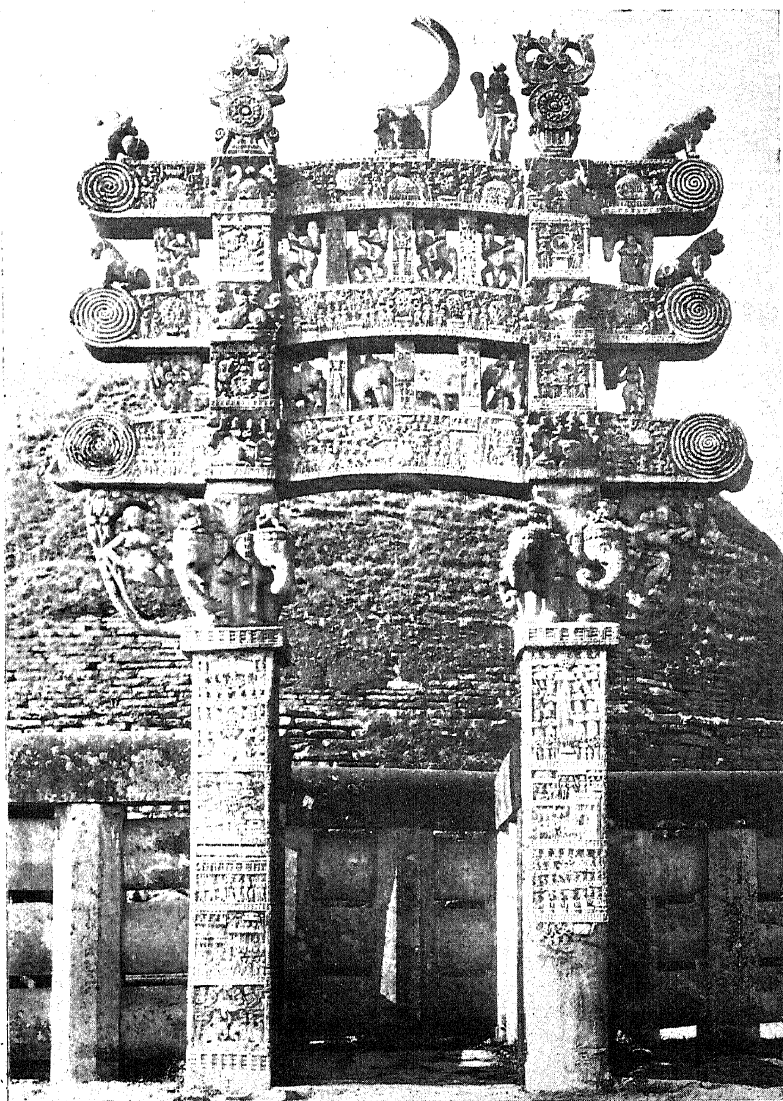
nous sera difficile de bannir entièrement toute idée d'une lointaine parenté. Les sceaux de Mohenjo-Daro ne nous révèlent-ils pas déjà l'un des mérites essentiels de l'art indien classique, un naturalisme animalier merveilleusement large et souple? De même, sur le même site, telle statue d'albâtre représentant un animal fabuleux, partie béliet, partie taureau, partie éléphant, ou encore telle exquise statuette de faïence figurant un petit singe assis n'appelle-t-elle pas tout l'art ani-



FIG. 3. — Éléphant du chapiteau de Sârnâth.  
D'après un cliché de M. Coomaraswamy (*Visvakarmâ*).

malier indien, depuis les chapiteaux d'Açoka jusqu'aux ratha de Mâvalipuram? Quelle puissance synthétique d'autre part, — encore une qualité proprement indienne — dans deux statuettes reproduites par Sir John Marshall, buffle en terre cuite et dogue de faïence! Enfin la vie de la jungle que nous admi-



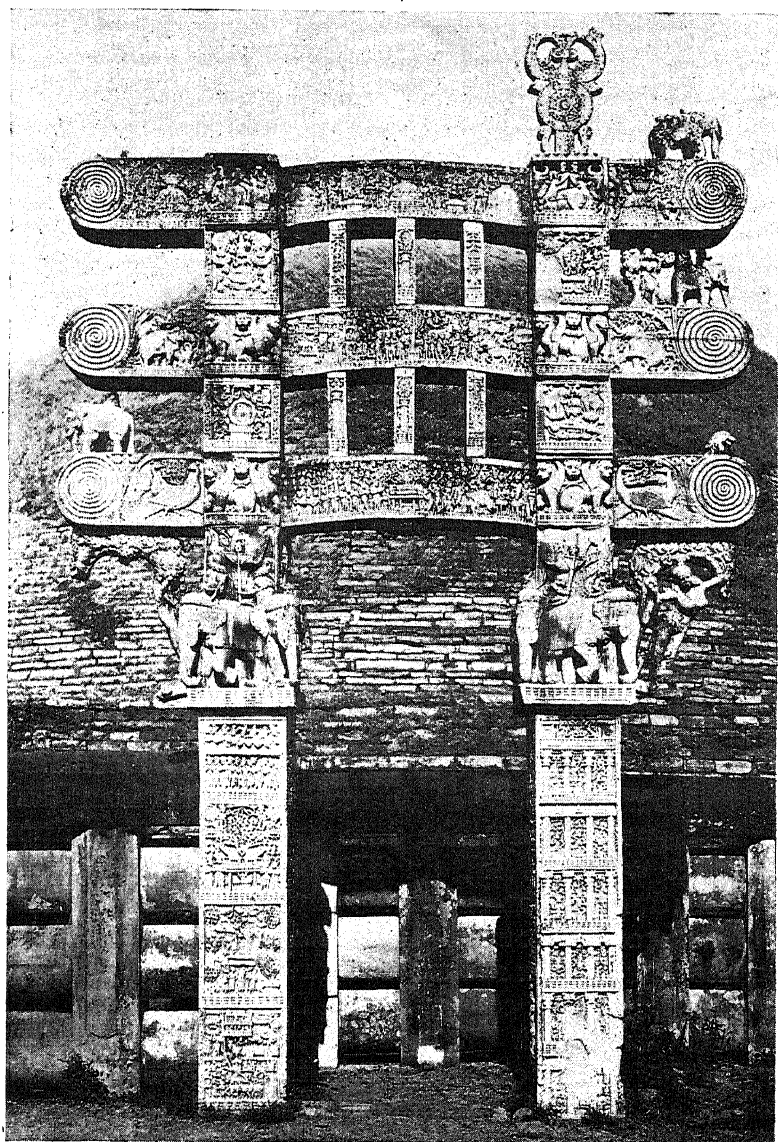


*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 4. — Grand stûpa de Sâñçi : porte septentrionale.

rerons à Sâñcî se révèle déjà à nous avec les cachets de Mohenjo-Daro où nous voyons tantôt un chasseur à l'affût dans un arbre devant un tigre qui se retourne contre lui, tantôt un rhinocéros assaillant deux indigènes. Certes, si la chronologie actuelle est exacte, plus de quinze siècles séparent de l'art maurya l'énéolithique indien. Mais de ce que les chaînons intermédiaires manquent, s'ensuit-il que toute idée de descendance doive être écartée ? Après l'arrivée des Ârya et la chute de la civilisation urbaine de l'Indus, la technique des sceaux gravés dut se perdre ; d'autre part, des premières œuvres de l'Inde aryenne — menus travaux d'ivoiriers ou de sculpteurs sur bois — rien n'est resté, si bien que, lorsque l'exemple des Grecs aura appris aux Indiens à traduire en pierre les anciens reliefs sur ivoire ou sur bois, on aura du premier coup des œuvres déjà parfaites. Mais cette circonstance même, jointe aux trouvailles de Harappa et de Mohenjo-Daro, incite à se demander si nous ne nous trouvons pas là en présence d'un phénomène analogue à celui qui s'est produit dans le milieu égéen où la vieille culture préhellénique, détruite par les envahisseurs indo-européens, a été ensuite réélaborée par ceux-ci dans la civilisation grecque.

Quant à la datation des antiquités de Harappa et de Mohenjo-Daro, le témoin essentiel reste le sceau de pierre du Musée de Baghdâd, catalogué sous le numéro 1822. Ce sceau, qui a été trouvé à Kish (Tell el-Uhaimir), en Irâq, et qui porte une gravure représentant un bovidé de facture nettement « pré-aryenne », ainsi que des caractères pictographiques non moins « pré-aryens », avait été à coup sûr importé de l'Indus en Chaldée. La fiche du Musée de Baghdâd le date « vers 3200 avant notre ère », et le personnel de la Conservation rappelle en effet que l'objet a été découvert dans une couche très archaïque, appartenant au Kish pré-sémitique, au Kish sumérien. Toutefois un fouilleur aussi averti que M. Wattelin se demande si le sceau a bien été trouvé *in situ*, s'il n'avait pas glissé d'une couche un peu plus récente et si, en réalité, il n'avait pas été apporté de l'Indus en Chaldée, sinon



*Archives du Musée Guimet.*

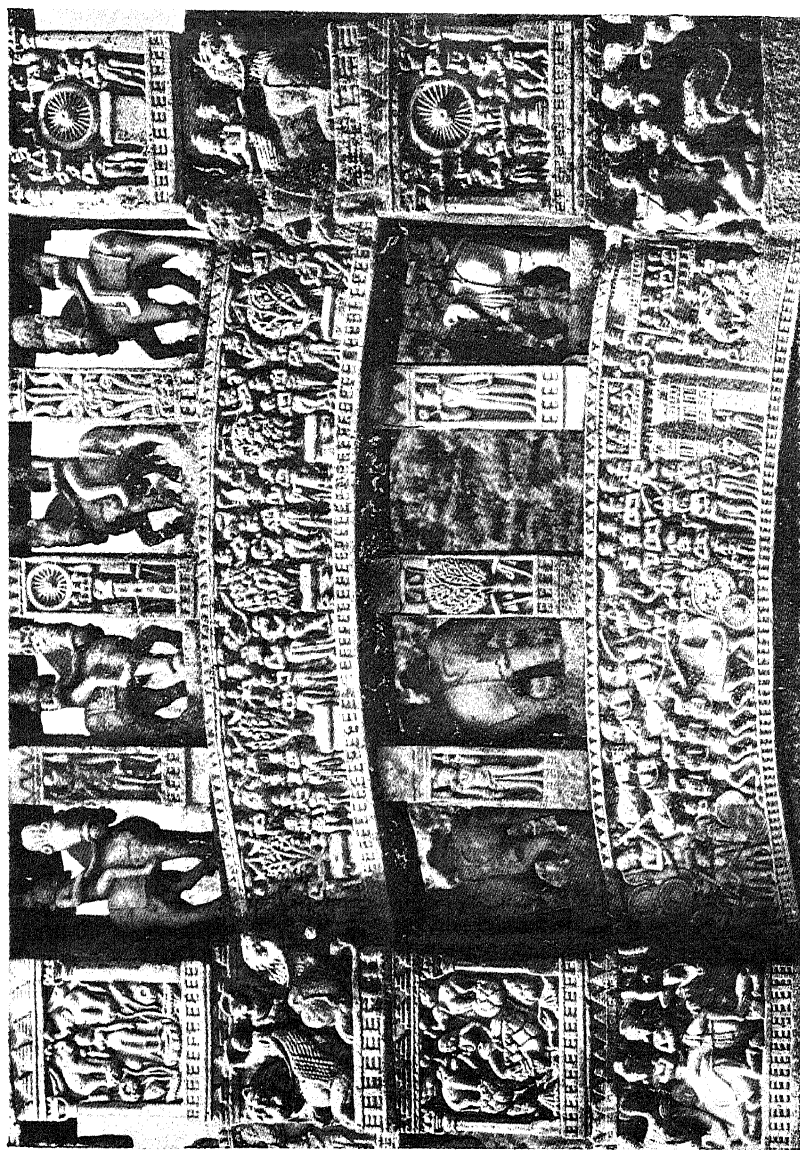
FIG. 5. — Grand stûpa de Sâñchi : porte orientale.

vers l'époque de Hammurabi (vers 2000), du moins vers celle de Sargon I<sup>er</sup> (vers 2700). — Par ailleurs, M. Alfred Foucher faisait judicieusement observer que, si la civilisation pré-aryenne de l'Indus a été, comme il se pourrait, détruite par l'arrivée des Ârya, il conviendrait sans doute d'abaisser tout au moins les derniers temps de cette civilisation jusqu'à l'invasion aryenne, soit jusqu'aux approches du commencement du I<sup>er</sup> millénaire. Et une telle suggestion permettrait de s'expliquer, le cas échéant, les affinités possibles entre l'art pré-aryen de l'Indus et l'art indo-aryen archaïque...

### L'Inde aryenne : la poésie védique.

Les nouveaux venus, les Indiens historiques, formaient avec leurs frères, les Iraniens, un groupe particulier de la grande famille indo-européenne — le groupe indo-iranien ou aryen. La langue des Indiens et celle des Iraniens, dans leurs formes les plus archaïques, le sanskrit védique pour les Indiens, l'avestique et le vieux-perse pour les Iraniens, étaient étroitement apparentées et laissent supposer entre eux une longue période de vie commune.

Quand les Indiens, que nous désignerons désormais sous leur nom sanskrit d'Ârya, descendirent de l'Iran dans la plaine indo-gangetique à une date qu'on situe très approximativement vers la fin du II<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ, ils durent conquérir le pays sur des populations indigènes encore aujourd'hui représentées sur le sol indien et appartenant à deux races : les Dravidiens qui ont continué à peupler en masse compacte le Dékhan, et les *Munda*, réduits par la suite à quelques districts de l'Inde centrale ou orientale. Dans ce milieu si différent de leur patrie iranienne, au sein de ces populations étrangères, les Ârya semblent s'être constitués en société fermée. En dépit d'inévitables alliages, la préoccupation dominante dans les textes védiques paraît être un souci de pureté ethnique qui n'est

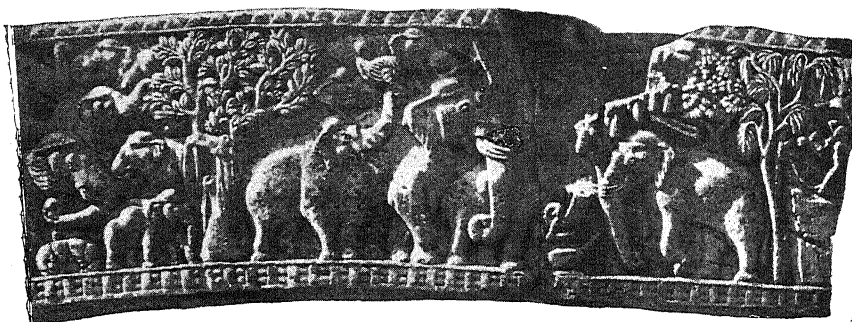


*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 6. — Sanchi : porte septentrionale, détails.

rien d'autre que la défense instinctive du conquérant contre la lente revanche de la masse vaincue. Les trois classes sociales aryennes — brahmanes ou prêtres, *kshatriya* ou guerriers, *vaiçya* ou agriculteurs — durent établir un infranchissable fossé entre elles et les populations anaryennes. Peu à peu un fossé aussi profond devait se creuser dans la société aryenne elle-même et y créer des castes fermées. La caste brahmanique notamment acquit une importance que n'a connue aucune classe sacerdotale du monde antique.

Les livres sacrés des brahmanes, les *Vêda*, transmis oralement de génération en génération, n'ont pu matériellement être « écrits » avant le <sup>vi</sup>e siècle, l'écriture, dans l'Inde,



Archives du Musée Guimet.

FIG. 7. — Jâtaka de l'Éléphant à Six Défenses, Sâñçî.

étant d'origine araméenne et ayant été vraisemblablement introduite au moment de la domination perse-achéménide dans le Penjâb. Néanmoins, étant donné l'archaïsme de leur langue, on peut supposer que les *Vêda*, en tant que recueil oral, remontent à la première moitié du I<sup>er</sup> millénaire avant Jésus-Christ. Ce sont avant tout des textes liturgiques, des recueils d'hymnes et de formulaires pour le sacrifice, — offrande, faite aux dieux, de lait, de miel, de gâteaux et de la boisson fermentée du *soma*. C'est dire que la sécheresse liturgique est loin d'être absente des *Vêda*. Toutefois il s'y rencontre des morceaux d'une admirable poésie —, poésie

large, chatoyante, à grandes images comme la poésie homérique.

Les dieux auxquels s'adressaient ces hymnes, ceux que les premiers Ârya apportaient avec eux de l'Iran, étaient, comme on peut s'y attendre chez des pâtres encore à demi nomades, des divinités célestes ou atmosphériques aux contours assez flottants.

C'était d'abord le soleil sous ses divers noms — Aditya, Sûrya, Savitar ou Vishnu. — « De ta clarté, dieu purifiant et protecteur, lui dit un de ces vieux hymnes naturalistes, tu couvres la terre qui porte les hommes, tu inondes le ciel, l'air immense, et tu contemples tout ce qui existe. Sept cavales aux poils fauves traînent ton char, éblouissant



*Archives du Musée Guimet.*

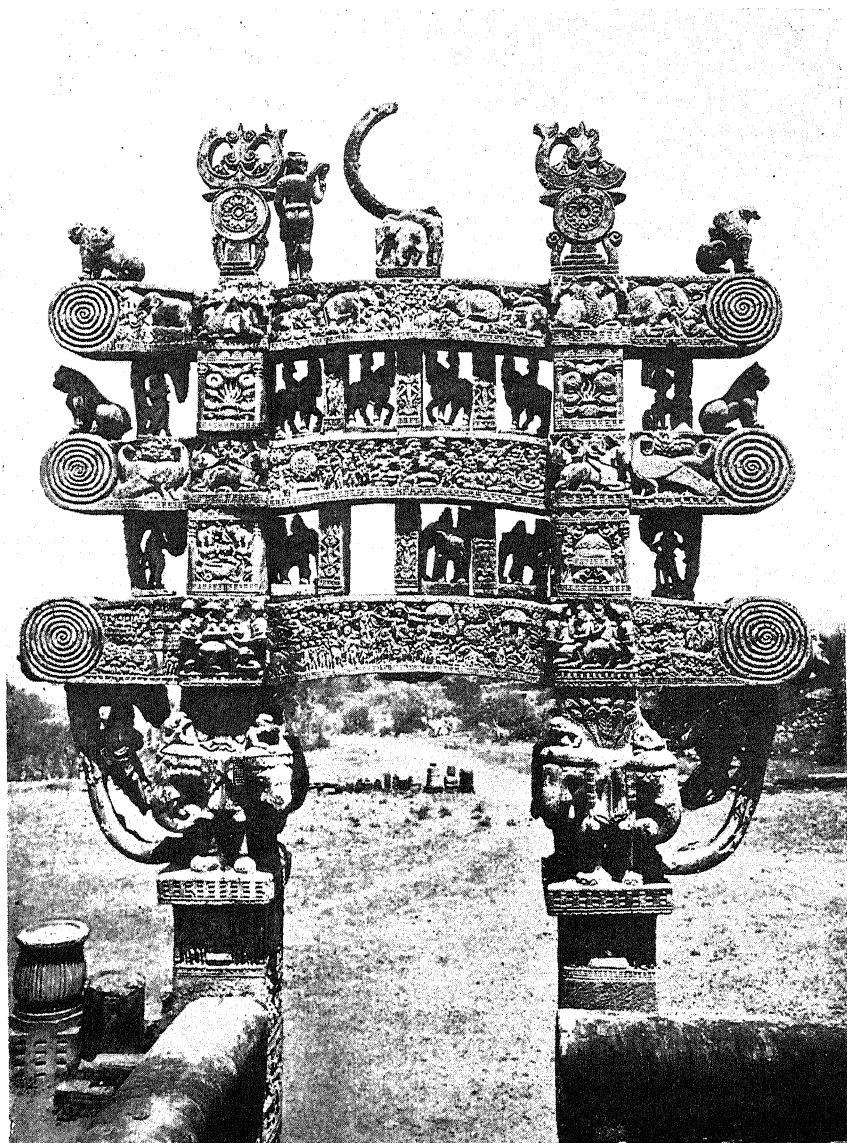
FIG. 8. — L'adoration de l'Arbre de la Bodhi par le peuple des animaux, Sâñçî.

Sûrya; ta belle chevelure est couronnée de rayons, dieu qui vois tout ! » A Sûrya étaient associés Ushas, l'aurore, et les Açvin ou cavaliers célestes. L'aurore a inspiré aux chantes védiques des accents d'une émouvante fraîcheur : « Elle est venue, la blanche, la radieuse au veau radieux, et la noire lui a cédé son siège; sœurs immortelles et successives, l'Aurore et la Nuit marchent et l'une efface l'autre... La lumineuse qui conduit les jeunes vigueurs, elle a brillé, la brillante, et nous a ouvert les portes. Elle a fait lever le monde mobile, elle a pour nous trouvé les richesses. L'Aurore a éveillé tous les êtres. Elle s'est manifestée, la fille du ciel, rayon-

nante, jeune, brillamment vêtue... Toi qui règnes sur tous les trésors de la terre, Aurore, apporte-nous aujourd'hui le bonheur dans tes rayons!... Ils sont partis, les mortels qui ont vu luire la première aurore, et voici venir ceux qui verront luire les aurores futures... Toujours dans le passé a lui la déesse Aurore et ici, aujourd'hui, elle a lui, la généreuse et elle luira à jamais sur les jours à venir; toujours jeune, immortelle, elle marche au gré de sa loi... Levez-vous, le souffle vivant est venu à nous : arrière les ténèbres! la lumière s'avance. Elle a cédé sa voie à la course du soleil. Nous sommes au tournant où la vie se prolonge. Aujourd'hui, dans tes rayons, ô généreuse, apporte à celui qui te chante, à nous tous, la vie et la prospérité! » (*Rigvéda*, trad. Victor Henry.)

D'un ordre analogue était Varuna, dieu de l'océan céleste ou du ciel étoilé qui, comme tel, voit toutes les actions humaines : « O Varuna, dit l'hymne à ce dieu cosmique, le vent, c'est ton souffle agitant les airs. En toi repose l'immensité de la terre et du ciel. O Varuna, tous les mondes sont en toi. Tes clartés heureuses voient se développer autour d'elles les belles formes du Ciel et de la Terre. » Plus anthropomorphique est Indra, dieu du ciel tonnant qui, caché dans le nuage orageux, commande à l'atmosphère. « Il paraît, et les montagnes, le ciel et la terre ont tremblé d'épouvante. Toutes les forêts frissonnent à son passage. » Indra, en effet, est rapidement devenu un dieu guerrier, protecteur des conquérants ârya dans leur lutte contre les indigènes; c'est « le roi Indra », que l'iconographie indienne représentera couvert de bijoux, coiffé du turban royal ou de la tiare, armé du foudre (*vajra*), du disque (*çakra*), de la hache (*tanka*), de l'aiguillon à éléphant (*ankuça*) et monté sur l'éléphant blanc. Sa victoire sur les serpents Ahi et Vritra, ravisseurs des nuées et démons de la sécheresse, rend à la terre assoiffée les pluies fécondantes : « Indra, de sa foudre, a frappé Ahi, chante l'hymne védique. Il a sur la terre répandu les ondes, déchaîné les torrents des



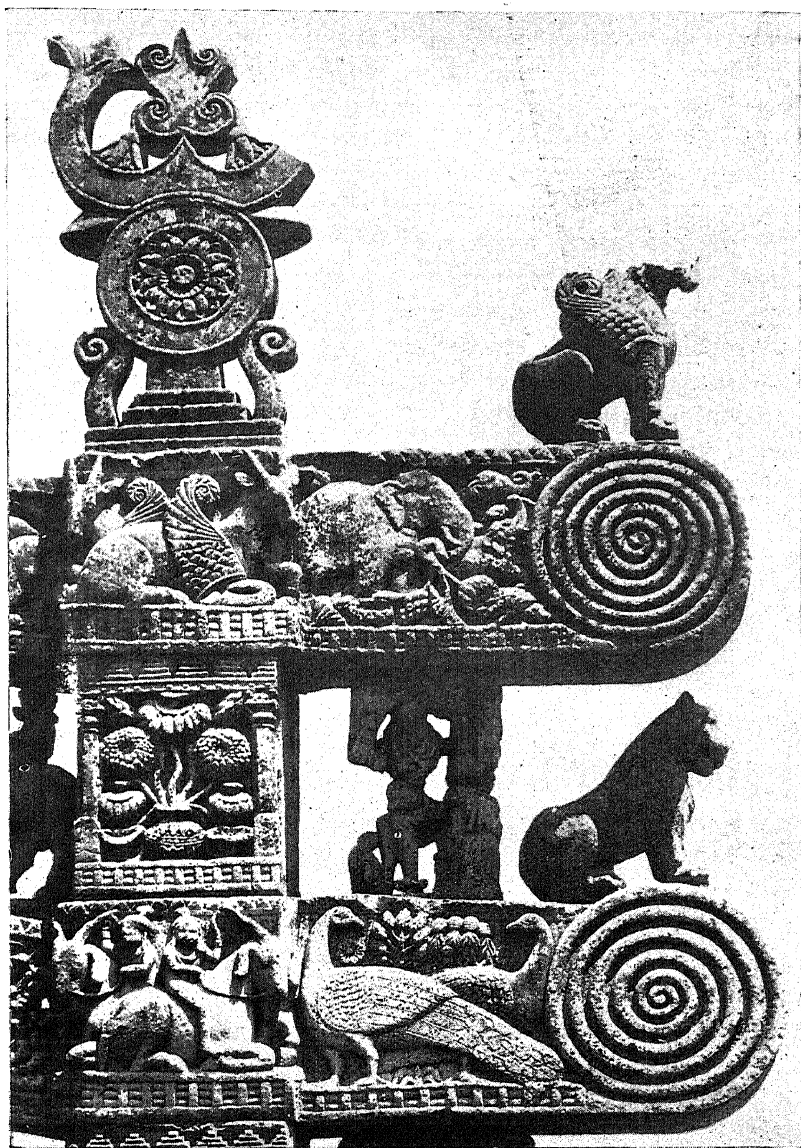


*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 9. — Sâñcî : porte septentrionale, détails.

montagnes célestes. Il a frappé Ahi, et les eaux, comme des vaches courant vers l'étable, précipitamment, s'en retournent au fleuve. » Et ailleurs, s'adressant aux saintes rivières gangétiques, le poète s'écrie : « Indra vous a donné l'élan que vous souhaitiez et vous allez au grand réservoir comme si un char vous portait; contiguës, gonflant vos ondes, chacune de vous, ô belles, aborde l'autre... Je proclamerai à jamais le grand exploit d'Indra; il a fendu le Serpent, son foudre a rompu les digues, et les eaux ont marché, empressées à fuir ! »

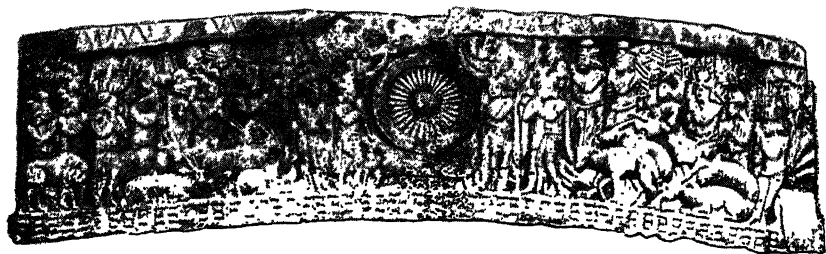
Parmi les compagnons d'Indra, il faut citer les Marut et Rudra, dieux de l'ouragan, dispensateurs des pluies : « Les Marut pressent les nuages comme une mamelle, ils les traitent parmi les mugissements de la foudre... Tels que des éléphants sauvages, ils renversent les forêts quand à leur char sont attelés leurs coursiers rougeâtres. » Et ailleurs : « Le taureau mugissant et diluvial verse aux plantes la semence de vie. Il foudroie les arbres et les démons; l'univers tremble sous son arme héroïque et l'innocent frissonne quand le géant qui gronde frappe les pêcheurs. Comme des chevaux bondissent sous le fouet qui les mène, voici pour l'annoncer ses messagers humides, et l'on entend au loin comme un lion rugir quand le dieu prend forme dans la nuée pluvieuse. Les vents s'élancent, les éclairs volent, les plantes se dressent, le ciel se gonfle. Pour tous les vivants surgit l'abondance quand le dieu répand sa sève sur la terre... Mugis, ô dieu, tonne et engendre, fais le tour du ciel sur ton char lourd d'ondée, tire l'outre dénouée dont pend sur nous la bonde, nivelle les pentes et les creux. Penche la grande cuve et qu'elle se vide à torrents déchaînés, inonde de grasse liqueur le ciel et la terre, et fais aux vaches un bon abreuvoir. » (*Rigvêda*, trad. Victor Henry.) Cette puissante poésie naturaliste, toute gonflée des sucres de la terre tropicale, explique que le père des Marut, Rudra, dieu des forêts, soit devenu par la suite, sous le nom de Çiva, le symbole de la force cosmique, des puissances telluriques et génésiques, et l'animateur du panthéisme hindou.



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 10. — Sâñcî : porte septentrionale, détails.

Il n'est pas jusqu'aux dieux du sacrifice, jusqu'aux dieux sacerdotaux qui n'aient pris sous le souffle de la poésie védique, un aspect naturaliste. Car telle était l'importance du sacrifice védique que ses éléments avaient été proclamés divins et adorés pour eux-mêmes. Tel fut le cas d'Agni, le feu de l'autel, et de Brahma, la formule magique récitée par le sacrificateur. L'origine sacrificielle d'Agni ne sera, il est vrai, jamais entièrement oubliée puisque l'iconographie



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 11. — Sāñči, porte occidentale : le sermon dans le Parc aux Gazelles.



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 11 bis. — Sāñči, porte occidentale : l'adoration de la Bodhi par le peuple des éléphants.

postérieure le représentera avec une double tête, symbolisant le feu brahmanique et le feu de l'autel domestique, et avec quatre bras portant les objets du sacrifice (la hache pour couper le bois, le flambeau pour allumer le feu, l'éventail pour l'attiser et la cuiller pour y jeter l'offrande). Malgré cela, ce dieu, dont les brahmanes avaient fait l'égal des

divinités atmosphériques, finit par se confondre avec elles, et tout d'abord avec le feu céleste. La flamme du sacrifice matinal ne semble-t-elle pas appeler le retour de la clarté et l'éveil de la Nature ? « Agni s'est éveillé en face des aurores, resplendissant, prêtre et guide des grands sages. Enflammé



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 12. — Sâñči : chapiteau de la porte orientale.

par les hommes pieux, illuminant les lointains, il a ouvert à deux battants la porte de l'obscurité. Il a grandi, Agni l'adorable, de par les louanges, de par les vers et les mélodies

des chantres; se plaisant aux mille aspects de l'ordre éternel, il a lui, notre messager, au lever de l'aurore. » (*Rigvêda.*)

Un peu plus tard, dans le *Samavêda*, Agni le feu sera célébré comme l'essence de l'univers — ainsi raisonnaient les vieux philosophes ioniens — : « Le dieu au germe d'or apparaît. Il vient de naître et déjà il est le maître du monde. Il remplit le ciel et la terre. A quel autre dieu offririons-nous des sacrifices ? Il donne la vie et la force. Tous les êtres,



FIG. 13. — Sâñçi : porte orientale, Yakshini.  
Cliché Coomaraswamy (*Visvakarmâ*).

tous les dieux sont soumis à sa loi. L'immortalité et la mort ne sont que son ombre. Sa grandeur, ce sont ces montagnes couvertes de neige, cet océan avec ses flots, et les régions célestes ce sont les deux bras qu'il étend. Par lui ont été solidement établis le ciel, la terre, tout l'espace, tout le firmament. C'est lui qui dans l'air a répandu les ondes. Le ciel et la terre, affermis par ses soins, ont frémi du désir de le voir, alors que Sûrya brille à l'Orient. Quand les grandes ondes sont venues, portant dans leur sein le germe

universel et enfantant Agni, alors s'est développée l'âme unique des dieux. Avec fierté il les voit autour de lui. Lui seul est dieu par-dessus tous les dieux ! » Le *Mahâbhârata* dira de même au feu sacrificiel devenu la force universelle : « O Agni, tu es l'âme du vent, tu es la matière des jeunes

pousses; les eaux sont ta semence. Inné en toutes choses et croissant toujours avec elles, tu les conduis à la maturité. Le Tout subsiste en toi. Revêtu des formes du soleil, par tes rayons tu prends l'eau de la terre, puis, par les pluies que dans leur saison tu répands, tu rends la vie à tous les êtres. Tout alors renaît de toi : les lianes, le vert feuillage, les lacs, le bassin fortuné des eaux, tout l'humide palais soumis à Varuna. »

Autour de ces divinités principales se pressent d'innombrables dieux secondaires. Au premier rang, les Asura, catégorie de divinités très anciennes, jadis les égaux des dēva que nous venons d'énumérer, maintenant réduits au rôle de titans ennemis des dieux et bientôt démoniaques. Puis les Apsaras, les nuées changeantes devenues les courtisanes célestes, promptes à servir par leurs charmes les secrets desseins des dieux; du même ordre qu'elles, Kâma, dieu du désir et de l'amour que l'on représentera armé de flèches de fleurs et monté sur un perroquet. Dans

un ordre différent citons les quatre Lokapâla ou rois-célestes, et gardiens du monde, avec leur peuple de génies : Kuvêra ou Vaiçravaṇa, roi de la région du Nord, qui commande aux Yaksha, génies bons ou mauvais, doués de pouvoirs mer-



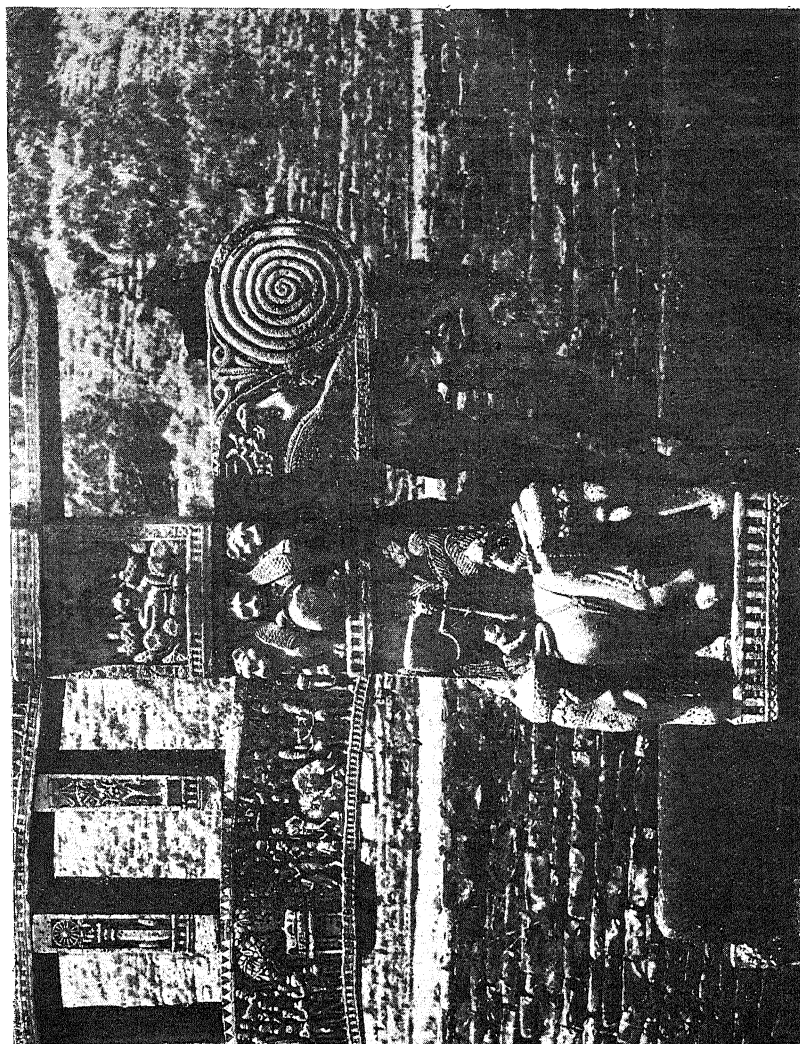
Archives du Musée Guimet.

FIG. 14. — Sâñcî : porte orientale.  
Yakshini.

veilleux, — Virûdhaka, roi du Sud, qui commande aux gnomes ventrus appelés Kumbhânda, — Dhritarâshtra, roi de l'Est, qui règne sur les Gandharva ou musiciens célestes; enfin Virûpâksha, roi de l'Ouest, qui régit les Nâga, génies aux facultés magiques qui vivent dans des palais aquatiques, au fond des lacs, et apparaissent tantôt sous forme de serpents, tantôt comme des hommes dont le chef reste surmonté d'un capuchon de têtes de cobra (cf. fig. 62 et 65). Dans la mythologie indienne les adversaires légendaires des Nâga sont les Garuda, oiseaux gigantesques généralement représentés avec une tête humaine armée d'un bec : le thème du Garuda enlevant une nâgî sera fréquemment reproduit dans la sculpture bouddhique et brahmanique. Citons enfin les Kinnara, génies d'une classe différente, souvent représentés sous la forme de sirènes.

Malgré l'attrait poétique de ces divinités, le moment vint vite où la pensée indienne ne s'en contenta plus. De très bonne heure apparut la spéculation. Elle atteint déjà son plein développement dans les *Upanishad*, sortes de méditations philosophico-religieuses ajoutées vers les VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ au texte sacré des *Vêda*. Dans ces nouveaux ouvrages religieux nous voyons s'affirmer un dogme jusque-là inconnu, qui dominera désormais toutes les croyances indiennes sans exception : le dogme de la transmigration, c'est-à-dire des réincarnations sans fin des êtres vivants en de nouvelles formes mortelles, réincarnations déterminées chaque fois par la conduite, bonne ou mauvaise, du défunt au cours de sa dernière existence. En même temps les *Upanishad* élaborèrent un monisme spiritualiste dans lequel l'essence de l'âme est donnée comme identique à l'essence même de l'univers, c'est-à-dire à la divinité. Le terme par lequel est désignée cette substance divine universelle est le mot *brahma* qui s'appliquait primitivement à la parole rituelle de l'officiant dans le sacrifice. Par la suite, on tirera même de ce terme un dieu sacerdotal particulier, Brahmâ, que nous verrons représenté dans la sculp-





*Archives du Musée Guimet.*

Fig. 15. — Sânci : porte orientale.

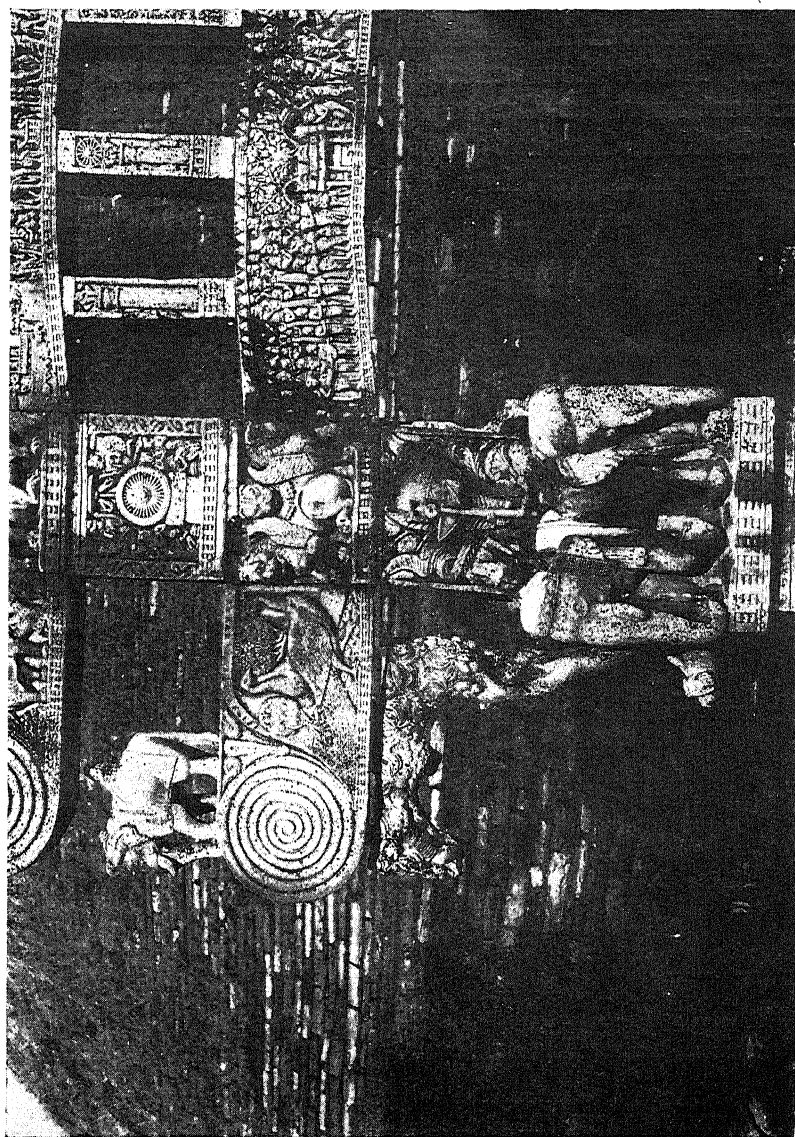
ture indienne avec le chignon et le vase à eau des brahmanes.

Dès cette lointaine époque l'âme indienne montrait en effet son penchant au mysticisme. Spéculant sur les conceptions des *Upanishad*, ou sur des notions voisines, un grand nombre d'ascètes brahmaniques, de *yogin*, ainsi qu'on les appelait, renonçaient aux choses du siècle pour se retirer au fond des forêts, s'y livrer à la méditation et y retrouver au fond de leur cœur le moyen d'échapper aux vicissitudes sans fin de la transmigration (cf. fig. 63 et 149-150). Le jainisme et le bouddhisme sortirent de ce milieu.

Nous nous attarderons peu ici sur le jainisme. Le fondateur historique de cette doctrine, Vardhamâna appelé Mahâvîra, « le Grand Héros », semble avoir vécu dans le bassin oriental du Gange entre 600 et 528 avant Jésus-Christ. Sa doctrine était une doctrine ascétique : l'âme, souillée par le contact du monde, ne peut réaliser son salut qu'en se repliant sur elle-même. Les Jaina formèrent un ordre religieux qui pratiquait la pauvreté, la chasteté et la charité envers tous les êtres. Leur morale était caractérisée par le respect scrupuleux de toute vie, si humble fût-elle : c'est la doctrine de la non-violence ou *ahimsâ* qui se retrouve de nos jours jusque chez Gandhi et que nous allons voir également développée dans le bouddhisme.

### La vie et la légende du Buddha.

Le Buddha Çâkyamuni vécut dans le bassin oriental du Gange, — entre 563 et 483 environ avant Jésus-Christ, d'après les approximations les plus vraisemblables des spécialistes actuels. Mais son histoire ne nous est parvenue qu'entourée d'un voile de légendes. Ces légendes d'ailleurs sont fort belles, de sorte qu'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer ici, de la poésie extérieure des mythes qui les constituent ou de la poésie plus intime et plus tendre de



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 16. — Sāñcī : porte orientale, détails.

l'enseignement même du Buddha. Tantôt on nous narre les aventures fabuleuses d'un prince charmant, d'un être plus qu'à demi divin, héros du plus merveilleux des contes indiens. Tantôt nous entendons la parole douce, grave, infiniment humaine d'un sage tout proche de nous.

Les Buddha, dans cette croyance, sont des héros de sainteté qui, par des millions d'actes de dévouement à travers des milliers d'existences successives, ont enfin mérité d'atteindre la science suprême, gage de la délivrance définitive ou *nirvâna*. En attendant cette heure, ce sont des *bodhisattvas* ou êtres de sagesse, candidats à la bouddhéité, qui se préparent, dans des paradis bienheureux, à leur dernière incarnation. Donc le futur Buddha Çâkyamuni, qui n'était encore que *bodhisattva*, vivait son avant-dernière existence transitoire, « adoré par ceux qu'on adore », dans le ciel des dieux *Tushita* ou dieux bienheureux. Il connut un jour que l'heure de sa dernière transmigration était



*Archives du Musée Guimet*

FIG. 17. — Buddha. Relief sur schiste du Gandhâra.  
Musée du Louvre (fonds Foucher).

venue. Avant de quitter le ciel, il réunit l'assemblée des dieux et des génies pour leur enseigner la Loi bouddhique et leur présenter son successeur auprès d'eux, le buddha des temps futurs, Maitreya. Les dieux s'étant enquis d'une terre et

d'une famille pour l'incarnation du Buddha, leur choix se porta sur la famille du roi Çuddhodana, de la maison des Çākya, qui régnait à Kapilavastu, aux confins de l'Oude et du Népal. Il n'était pas dans l'Inde de rāja plus vaillant ni plus sage que Çuddhodana. Quant à son épouse, la reine Mâyâ, elle réalisait dans sa personne tous les canons de l'esthétique indienne

(cf. fig. 13, 33, 51, 54, 55, 70, 71, 78, 79, 85, 88, 89, 101) : « Jeune, dans la fleur de ses années, nous dit le *Lalitavistara*, sa beauté était accomplie. Sa chevelure avait la belle couleur de l'abeille noire. Ses pieds et ses mains étaient délicats, elle était douce au toucher comme un vêtement de Kâçilindi. Son œil était pur comme la feuille nouvelle du lotus bleu. Ses bras fermes s'arrondissaient comme l'arc-en-ciel. Ses lèvres étaient rouges comme le fruit du bimba. Ses dents étaient blanches comme la fleur de la sumanâ. Son ventre avait la courbure d'un arc, elle avait le nombril profond, les

hanches doucement déployées, fermes et arrondies. Ses cuisses, égales et bien faites, étaient comme la trompe de l'éléphant, ses jambes comme celles de l'antilope. La paume de ses



*Cliche Gauthier.*

FIG. 18. — Tête de Buddha (ca, 1<sup>er</sup> siècle. A. D.).  
Musée Guimet (don Clemenceau).

maines et de ses pieds ressemblait au suc de la laque rose. C'était la perle des femmes que distinguait la supériorité de la beauté. »

A l'heure où le bodhisattva choisit la maison du roi Çuddhodana et de la reine Mâyâ pour s'y réincarner, la nature entière manifesta sa joie. Des centaines d'oiseaux s'abattirent sur les toits et les terrasses du palais et firent entendre leurs chants. Les arbres se couvrirent de fleurs et les étangs de lotus merveilleux. La reine Mâyâ, avertie par un grave pressentiment, se retira dans le gynécée pour se livrer à la méditation. Ce fut là que le bodhisattva descendit dans son sein (fig. 107). Il y descendit sous la forme d'un éléphant (l'éléphant joue dans l'iconographie indienne le même rôle que nos Amours et nos angelots dans l'art classique), d'un petit éléphant « blanc comme la neige et l'argent, à six défenses, à la tête couleur de cochenille, aux beaux pieds, à la trompe superbe, ayant les dents comme une ligne d'or, le plus beau des éléphants, à la démarche gracieuse, aux jointures fermes comme le diamant. » La sculpture devait populariser la scène de la descente de l'éléphant-bodhisattva porté dans un palanquin par le peuple des dieux (fig. 39), et la scène de l'incarnation, avec la reine Mâyâ étendue sur sa couche qu'entourent, gardiens célestes, les quatre Lokapâla (fig. 37).

Quand le temps de la naissance du bodhisattva fut arrivé, sa mère se rendit dans le parc de Lumbinî, aux portes de la ville de Kapilavastu. Et là, dans l'attitude que la sculpture a popularisée, debout, tenant de la main droite la branche d'un arbre çâla, elle donna le jour au bodhisattva qui sortit de son côté droit et fut reçu dans les bras d'Indra et de Brahmâ, le dieu suprême du védisme et le dieu suprême du brahmanisme, accourus pour saluer l'enfant. Deux rois-nâga, Nanda et Upananda, se montrant à mi-corps dans le ciel, firent apparaître deux courants d'eau chaude et d'eau froide pour permettre à Indra et à Brahmâ de donner au nouveau-né le bain rituel. L'enfant prit possession du monde



*Cliché Giraudon.*

FIG. 19. — Bodhisattva<sub>de</sub> Shāhbāz-garhi. Musée du Louvre (fonds Foucher).

en faisant sept pas dans chacune des quatre directions. « A ce moment tous les êtres sentirent leurs pores frissonner de plaisir. Les instruments de musique des dieux et des hommes, sans être touchés, se firent entendre, et les arbres de toutes les saisons se couvrirent de fleurs. Apportant du pays des dieux toutes sortes de parfums, des vents au contact très doux se mirent à souffler. »

Le jeune prince reçut le nom de Siddhârtha. Le char qui le portait rentra dans Kapilavastu, traîné par un cortège d'Apsaras, mais sept jours après sa naissance, sa mère, la reine Mâyâ, mourut de bonheur et alla renaître parmi les dieux. Elle fut remplacée par sa sœur Mahâprajâpatî, une des plus nobles figures de la légende bouddhique, qui prit soin de l'enfant. Peu de temps après, la grandeur du nouveau-né fut prophétisée par le Siméon du bouddhisme, ici un ascète de l'Himâlaya, le saint vieillard Asita, qui lui prédit la gloire d'un roi çakra-



*Cliché Giraudon.*

FIG. 20. — Tête de Bodhisattva.  
Musée du Louvre (fonds Foucher).

vartin (monarque universel) ou, s'il préférerait la voie du renoncement, la carrière d'un buddha. Il montra à l'assistance les signes physiques des Buddhas, déjà visibles sur



le corps de l'enfant, signes parmi lesquels nous retiendrons seulement, à cause de leur importance iconographique, l'*ushnîsha*, protubérance cranienne (ou plutôt chignon disposé pour le turban royal), l'*ûrnâ* ou flocon de laine blanche comme neige entre les deux yeux, et la marque de la Roue de la Loi (*çakra*) sur la plante des pieds (cf. fig. 104). De fait, le bodhisattva ayant été, conformément à l'usage, conduit au temple par ses parents, les statues des dieux védiques et brahmaniques se prosternèrent devant lui en chantant ces stances : « Le Mèru, le roi des monts n'a pas à s'incliner devant le grain de sénévé, l'Océan ne saurait s'incliner devant l'eau contenue dans le pas d'une vache, la lune ou le soleil ne saurait s'incliner devant la mouche luisante : celui qui possède la sagesse, comment pourrait-il s'incliner devant les divinités ? » Retenons ce dernier trait. Bien que le Buddha ne soit pas dieu, bien qu'il ne soit qu'un héros incomparable, un « lion des hommes », les dieux eux-mêmes lui sont inférieurs et nettement subordonnés.

Après le cycle de l'enfance, celui de l'adolescence. Lorsque



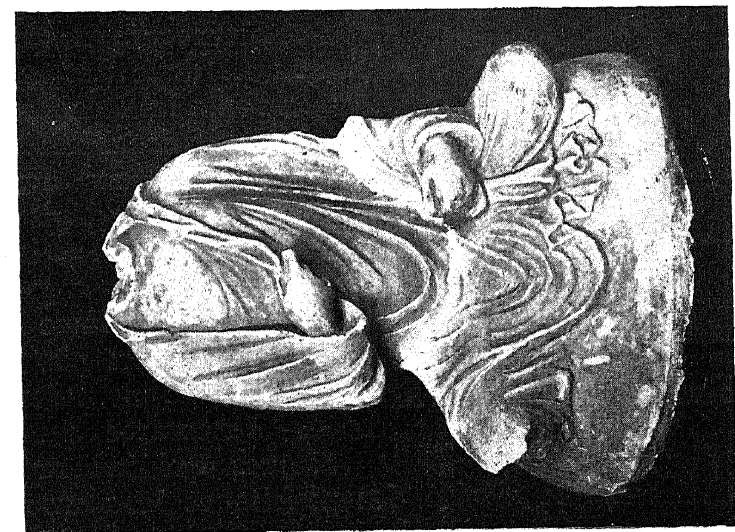
*Cliché Gauthier.*

FIG. 21. — Buddha au grand miracle.  
Fouilles de M. Hackin à Pâtâvâ, 1924. Musée Guimet.

Siddhârtha fut conduit à l'école, ce fut lui qui étonna son maître par sa science infuse. Il semble d'ailleurs que le bodhisattva ait eu dès cette époque comme un pressentiment de l'Illumination. Un jour qu'il assistait aux travaux des champs, « voyant, dit le poète du *Buddhaçarita*, la jeune herbe arrachée et éparpillée par le soc, couverte des œufs et des petits des insectes qui avaient été tués, il fut saisi d'une douleur profonde, comme s'il se fût agi du massacre des siens. Et, voyant les laboureurs au teint flétri par la poussière, par l'ardeur du soleil et le vent, le plus noble des hommes ressentit une extrême compassion. » Il s'assit à l'ombre d'un arbre jambu (pommier rose) et médita pour la première fois sur la douleur universelle. Cependant son père le faisait chercher. On le trouva enfin : le soleil s'inclinait maintenant à l'horizon, mais l'ombre du pommier rose n'avait pas bougé et continuait à abriter l'adolescent divin.

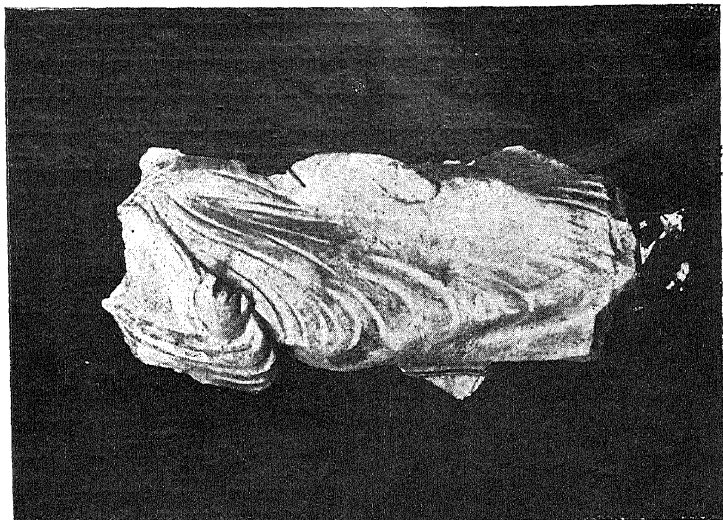
Le moment vint de trouver une épouse à Siddhârtha. On la voulut parfaite, « ni légère, ni étourdie, revêtue du vêtement de la pudeur, faisant de bonnes actions, bonne pour les esclaves comme pour elle-même, connaissant, comme une courtisane, les livres sacrés, endormie la dernière et levée la première ». Toutes les jeunes filles du pays furent convoquées devant le prince, mais une seule répondait au portrait que nous venons de tracer : la belle Gopâ. Le père de Gopâ, doutant que Siddhârtha, élevé dans la mollesse du palais, eût les qualités viriles d'un vrai kshatriya, exigea qu'il prît part à diverses épreuves, escrime, pugilat, tir à l'arc, etc. De ce concours Siddhârtha sortit victorieux, ayant, notamment, seul réussi à tendre l'arc gigantesque du héros, son aïeul (fig. 108). La princesse Gopâ lui fut donc donnée en mariage et, avec elle, selon l'usage royal, un nombreux gynécée de femmes secondaires.

La vie du bodhisattva dans les délices du gynécée nous est complaisamment décrite, aussi bien par les pieux historiens du *Lalitavistara* que par les sculpteurs d'Amarâvatî et de Bôrôbudur (fig. 29 et 109). « Le jeune prince reposait



*Cliché Pivot.*

FIG. 22. — Statuette de Hadda. Mission Godard.  
Musée Guimet.



*Cliché Pivot.*

FIG. 23. — Statuette de Hadda. Mission Godard.  
Musée Guimet.

sur son lit, tandis qu'avec toutes sortes d'instruments des femmes charmantes le réjouissaient aux sons d'une musique très douce. » Mais au milieu de ce troupeau féminin, le lion des hommes songeait. La voix des flûtes et des luths lui disait déjà : « La réunion des trois mondes est instable, pareille au nuage d'automne; pareilles aux scènes d'un drame



*Cliché Pivot.*

FIG. 24. — Statuette de Hadda. Mission Godard.  
Musée Guimet.

sont la naissance et la mort des créatures. Comme le torrent de la montagne passe la vie de la créature, et comme l'éclair dans le ciel ». Averti de ses pensées, son père, le roi Çuddhodana, prit soin qu'aucun spectacle de la douleur humaine ne vînt frapper sa vue. Un jour que Siddhârtha devait se rendre au parc royal, on fit donc écarter de sa route les infirmes et les malades. Mais, par la volonté des dieux, voici qu'en dépit de l'ordre royal se présentèrent successivement au jeune homme un vieillard décrépît, un malade et un cadavre, — rencontres symboliques qui lui rappel-

lèrent brutalement la vanité des plaisirs et le mensonge des existences princières. Le bodhisattva vint alors prier son père de lui laisser embrasser la vie monastique (fig. 110). Le monarque, qui avait fondé sur Siddhârtha l'espoir de

leur race, mit tout en œuvre pour changer le cours de ses pensées. « Dans l'appartement des femmes il donna des ordres : n'interrompez pas un instant la musique et les chants; tous les plaisirs et tous les jeux doivent être continués sans cesse; déployez toutes les séductions des femmes, enchaînez le jeune prince, de sorte que, l'esprit charmé, il ne s'en aille pas en religieux errant. » Ainsi parle une de



Cliché Gauthier.

FIG. 25. — Stuc gréco-bouddhique de Hadda. Fouilles Barthoux, 1928. Musée Guimet.

nos sources, le *Lalitavistara*. Mais le poème du *Buddha-çarita*, mieux renseigné, nous raconte comment Çuddhodana envoya de nouveau son fils dans le parc royal rempli de bayadères : « Voici le dieu de l'amour, voici Kâma en

personne », murmuraient-elles en le voyant arriver. Curieuses, les yeux agrandis par l'admiration, elles l'entouraient et le saluaient de leurs mains unies, pareilles aux calices des lotus. Udâyin, un ami d'enfance, mandaté par le roi, les encourageait à déployer toutes leurs séductions. Les unes, enlaçant Siddhârtha de la liane de leurs bras, cherchaient à le retenir par force; d'autres laissaient glisser par mégarde, ou en simulant une ivresse légère, les gazes qui voilaient



*Cliché Gauthier*

FIG. 26. — Stuc de Hadda. Fouilles Barthoux. Musée Guimet.

leurs formes juvéniles; d'autres balançaient leur corps désirable aux branches des manguiers; une autre émergeait, lotus vivant, d'un bouquet de lotus; une autre enfin chantait à l'oreille du prince la chanson de la forêt, pleine de furtifs désirs et de souffles du printemps. Mais la connaissance de

l'universelle vanité le rendait désormais insensible à ces prestiges et il rentra au palais, résolu à abandonner le monde.

Une nuit que le harem dormait, Siddhârtha, dressé sur sa couche, contempla toutes ces femmes dans l'abandon du sommeil. Leurs corps affaissés avaient perdu leur grâce accoutumée. « Les voyant ainsi étendues çà et là et toutes transformées, il se fit l'idée d'un cimetière » (fig. 30). Il sortit furtivement, appela son écuyer Čandaka et se fit amener son cheval, Kanthaka, le meilleur coursier des écuries royales. Le *Buddhaçarita* met ici dans la bouche du bodhisattva le plus touchant discours à sa fidèle monture; il caresse longuement la noble bête, lui explique ce qu'il attend d'elle, l'importance du rôle qu'elle est appelée à jouer pour le salut du monde. En vain l'écuyer Čandaka essayait-il de dissuader son maître: « Où irez-vous, lion des hommes, aux longs sourcils, aux yeux beaux comme des pétales de lotus, vous semblable à la pleine lune



Archives photographiques.

FIG. 27. — Porteur de chauri. École d'Amarāvati, II<sup>e</sup> siècle.  
Musée Guimet.

d'automne, lotus blanc réjoui par la lune, au visage gracieux comme les fleurs nouvellement épanouies, vous qui avez l'éclat de l'or pur et de l'astre des nuits, du diamant et de l'éclair, vous qui avez la démarche d'un éléphant qui joue, vous qui

avez le port, le beau port du taureau et du roi des animaux et du cygne, où irez-vous ? » Mais le bodhisattva lui démontra la nécessité de sa mission ; et les dieux complices prirent soin d'endormir les gardes qui veillaient aux portes de Kapilavastu. Ces portes s'ouvrirent d'elles-mêmes devant le divin cortège, tandis que les quatre Lokapâla ou rois des quatre régions célestes plaçaient leurs mains sous les sabots des chevaux pour étouffer tout bruit.

Hors de la ville, le bon cheval *Kanthaka* dévorait l'espace. Quand on eut dépassé les frontières du royaume, le bodhisattva mit pied à terre au seuil d'une forêt. Il remit à *Çhandaka* ses colliers d'or et ses parures, puis il prit congé de l'écuyer en larmes et aussi du cheval qui, non moins ému, lui léchait les pieds. Avec une épée il coupa sa chevelure et la lança dans les airs où les dieux la recueillirent (fig. III). Il manquait au bodhisattva un vêtement d'ermite : un dieu, déguisé en chasseur sauvage, se présenta et échangea ses pauvres haillons contre les tissus de Bénarès du fugitif. Le prince Siddhârtha avait disparu. Il ne restait qu'un anachorète entre les anachorètes de la forêt, — le moine Gautama, comme on l'appela désormais, ou encore Çâkyamuni, « l'ascète des Çâkyas ».

Le bodhisattva vécut successivement dans plusieurs ermitages, notamment, près de la ville de Vaiçâlî, chez l'ascète Arâta dont il devint le disciple. Mais la doctrine de ce maître ne le satisfaisant pas, il reprit le chemin de l'Orient et arriva au pays de Magadha (Béhar méridional). Il visita la capitale du pays, Râjagriha, où il demanda l'aumône, à la manière des moines mendiants, et où le roi Bimbisâra lui rendit hommage et l'assura de sa protection. Il parvint ensuite au village d'Uruvilvâ, et aperçut la rivière Nairâñjanâ « aux eaux pures, aux beaux escaliers, embellie par des arbres et des bosquets, de tous côtés entourée de pâturages et de villages ». Le bodhisattva se plut dans ce paysage modéré : « En vérité, lui font dire les textes, cet endroit de la terre est uni, agréable, et fait pour qu'on y demeure ; il est conve-





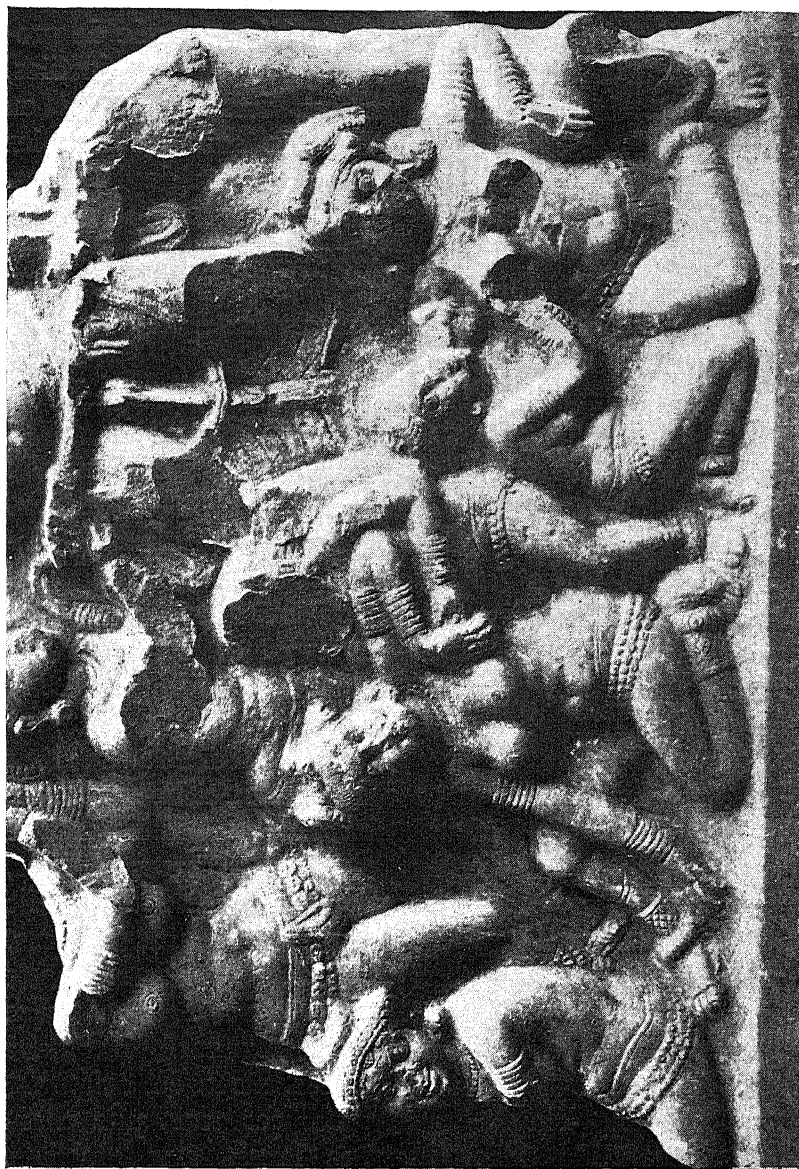
*Cliché Gauthier.*

FIG. 28. — L'assaut de Māra. École d'Amarāvati, II<sup>e</sup> siècle, A. D. Musée Guimet.

nable pour un fils de roi désireux du renoncement. » Paroles remarquables qui semblent révéler chez le Buddha historique un sens de la mesure, une communion délicate avec la beauté des choses plus proches de la mentalité d'un Socrate ou d'un Platon que de certaines conceptions farouches de l'âme hindoue...

Cependant ce fut là que le bodhisattva, entouré de cinq disciples, se mit, durant six années, à pratiquer des austérités terribles. Assis, les jambes croisées, immobile, parvenu aux derniers degrés de l'épuisement, il était pareil à un squelette. Les dieux eux-mêmes craignirent pour sa vie et, du haut du ciel, sa mère, Mâyâ, accourut en pleurant. Le bodhisattva la rassura. Aussi bien avait-il compris l'inutilité des macérations : là n'était pas le chemin du Salut. Renonçant à l'ascèse, à la mécanique du yogisme, il résolut de poursuivre la vérité par la voie intellectuelle en restituant à sa pensée le support physique indispensable. Il prit donc le lait et le riz que lui avait préparés une pieuse jeune fille du village voisin, nommée Sujâtâ (fig. 114), et rafraîchit dans la Nairañjanâ ses membres fatigués (fig. 115). Sur quoi ses cinq disciples, scandalisés, l'abandonnèrent. Quant à lui, il se dirigea vers Bodh Gayâ où s'élevait l'Arbre de l'Intelligence (*bodhidruma*), le figuier sacré qui allait abriter la scène capitale des évangiles bouddhiques.

Le bodhisattva — ici les textes sont d'une précision particulière — s'assit au pied de l'arbre, sur une poignée d'herbes fraîchement fauchées (fig. 116) qui recouvrit un siège surgi miraculeusement à cet endroit. Alors commença la sublime méditation d'où devait sortir le salut du monde. Le démon bouddhique Mâra (qui est une forme de Kâma, dieu de l'amour et de la mort) tenta d'empêcher l'événement qui allait provoquer la ruine de sa puissance (fig. 28 et 117-118). Avec toute son armée, il assaillit le bodhisattva méditant sous l'Arbre de la Sagesse. Le *Lalitavistara* nous décrit avec complaisance ces monstres effroyables que reproduira fidèlement d'après lui l'iconographie bouddhique



*Cliché Gauthier.*

FIG. 29. — La vie de gynécée. Marbre de l'École d'Amaravati, IV<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.

de l'Inde et du Turkestan. Assemblés en meute hurlante autour du Bienheureux, ils lancent sur lui une nuée de projectiles, jusqu'à des montagnes entières, mais ces projectiles, en approchant de lui, se changent en dais célestes et en guirlandes de fleurs. De leurs yeux et de leurs bouches, les démons lancent aussi des jets de poisons et de flammes, mais ce cercle de feu s'arrête en couronne de lumière autour du bodhisattva. Le bodhisattva, prend alors la Terre à témoin de l'excellence de son effort (*bhûmisparça*) : aussitôt le sol s'entr'ouvre et la Terre, apparaissant à mi-corps, lui rend solennellement hommage.

Les effets de terreur s'étant avérés inutiles, Mâra recourut à d'autres armes. Il envoya ses filles qui essayèrent sur le bodhisattva tous leurs effets de séduction. Elles chantaient : « Ami, réjouissons-nous. Voici venu le temps de la plus belle, de la plus charmante des saisons, la saison du printemps qui fait la joie des femmes et des hommes, où les arbres sont en fleurs, où tout est rempli de troupes d'oiseaux. Vois ces arbres fleuris avec leurs jeunes rameaux sur lesquels chantent les kokila et bourdonnent les abeilles. Sur la terre où pousse un gazon vert, moelleux, gras et épais, dans les bois fréquentés par la multitude des fées, viens te livrer au plaisir... Ton corps est un beau corps gracieux, et nous sommes faites pour donner du plaisir aux dieux et aux hommes : c'est pour cela que nous existons. Lève-toi promptement, jouis de la belle jeunesse. » Leurs chevelures soyeuses, dit encore le *Lalitavistara*, étaient imprégnées de lourds parfums, leurs visages étaient soigneusement fardés ; leurs yeux, beaux et grands comme des pétales de lotus épanoui. Et la voix tentatrice reprenait : « Regarde-les, seigneur, elles sont aimables et ne rêvent qu'à être aimées. Regarde, seigneur, leurs seins fermes, élevés et arrondis, ces trois plis charmants à leur taille, leurs hanches larges aux gracieux contours. Leur cuisse est pareille à la trompe de l'éléphant, leur bras disparaît sous les bracelets, leur taille est ornée d'une éclatante ceinture. Regarde-les, seigneur, elles ont



*Cliché Gauthier.*

FIG. 30. — Le sommeil des femmes. École d'Amaravati, IV<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.

l'allure du cygne et parlent avec grâce le langage de l'amour qui va au cœur, et, de plus, elles sont très savantes dans les voluptés divines. Regarde-les, seigneur, elles sont tes esclaves... » — Le bodhisattva triompha de cet assaut comme des autres et, peu après, comme les trois filles de Mâra tentaient un dernier effort de séduction, il les transforma en trois vieilles décrépites.

Ayant triomphé de la tentation, le bodhisattva immobile, toujours assis au pied de l'Arbre, concentra sa pensée sur la douleur universelle et les moyens de l'abolir. Son regard embrassa l'ensemble des univers. Il vit le cycle sans fin des renaissances se déroulant à l'infini, depuis le monde infernal et le monde des animaux jusqu'aux dieux eux-mêmes, à travers le temps éternel. Et toute naissance, toute vie, toute mort était douleur. « Alors le Bodhisattva, avec sa pensée ainsi recueillie, complètement pure, à la dernière veille de la nuit, quand paraît l'aurore, au moment où l'on bat le tambour », parvint à la possession de la Sagesse. Remontant la chaîne des causes, il découvrit que la cause de la douleur universelle est la soif d'existence, et que celle-ci a pour points d'appui nos fausses conceptions concernant la pensée, le moi et le monde matériel. Supprimer la soif d'existence en supprimant ses causes intellectuelles, c'était donc supprimer la douleur... Telle fut l'Illumination intérieure, la révélation de la parfaite sagesse (*bodhi*), par laquelle le bodhisattva devint enfin un suprême Buddha.

Après l'Illumination, le Buddha demeura quatre semaines encore auprès de l'Arbre. La cinquième semaine un orage terrible ravagea la contrée. Mais un roi des Nâga, Muçilinda, se présenta, sous la forme d'un serpent gigantesque, enroula les replis de son corps sous le corps du Buddha, l'exhaussant ainsi au-dessus de l'inondation, tandis que du capuchon de ses sept têtes il abritait contre l'ouragan la tête du Bienheureux : scène que nous verrons souvent reproduite dans l'iconographie bouddhique, notamment dans l'art khmèr (fig. 152, 153).



*Archives photographiques.*

FIG. 31. — Marbre de l'École d'Amarâvati, IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Musée Guimet.



Le Buddha possédait le trésor de la vérité. Mais il fallait qu'il consentît à le répandre sur le monde. Les dieux Brahmâ et Indra vinrent l'en supplier au nom de l'ensemble des créatures. Il commença donc sa prédication, ou, pour parler comme les textes, « il mit en branle la Roue de la Loi (*dharmaçakra*) ». Il se rendit d'abord à Bénarès, y retrouva dans le Parc aux Gazelles (*Mrigadâva*) les cinq disciples qui l'avaient naguère abandonné et les convertit (fig. 11). Ce fut devant eux qu'il prononça le « Sermon de Bénarès » qu'on a appelé « le Sermon sur la montagne » du bouddhisme. Le maître disait : « Il y a deux extrêmes, ô moines, dont il faut rester éloigné : une vie de plaisirs, cela est bas, ignoble, contraire à l'esprit, indigne et vain. Et une vie de macérations : cela est triste, indigne et vain. De ces deux extrêmes, ô moines, le Parfait s'est gardé éloigné, et il a découvert le chemin qui passe au milieu, qui mène au repos, à la science, à l'illumination, au nirvâna... Voici, ô moines, la vérité sainte sur la douleur : la naissance, la vieillesse, la maladie, la mort, la séparation d'avec ce qu'on aime sont douleur. Voici l'origine de la douleur : c'est la soif de plaisir, la soif d'existence, la soif d'impermanence. Et voici la vérité sur la suppression de la douleur : c'est l'extinction de cette soif par l'anéantissement du désir. »

Sans doute avons-nous là un des discours attribués avec le plus de vraisemblance au Bienheureux. Dans d'autres *sûtra* de même ordre le Buddha disait encore : « Je suis venu pour satisfaire les ignorants avec la sagesse. L'aumône, la science et la vertu, voilà les biens qui ne se dissipent pas. Faire un peu de bien vaut mieux que d'accomplir des œuvres difficiles. Si on voulait comprendre combien est grand le fruit des aumônes, on ne mangerait pas sa dernière bouchée de nourriture avant d'en avoir donné. L'homme parfait n'est rien s'il ne se répand en bienfaits sur les créatures, s'il ne console pas les abandonnés... Ma doctrine est une doctrine de miséricorde, c'est pourquoi les heureux du monde la trouvent difficile... La voie du Salut est ouverte





*Cliché Goloubeva*

FIG. 32. — Le miracle de l'éléphant furieux. Amarāvati, ca III<sup>e</sup> siècle.  
Musée de Madras.

à tous. Le brahmane est né d'une matrice de femme, tout comme le *čandâla* auquel il ferme la voie du salut... — Anéantissez vos passions comme l'éléphant renverse une hutte de roseaux, mais sachez que celui-là se trompe qui croit pouvoir fuir ses passions en s'établissant dans l'asile des ermitages. Le seul remède contre le mal, c'est la saine réalité.»

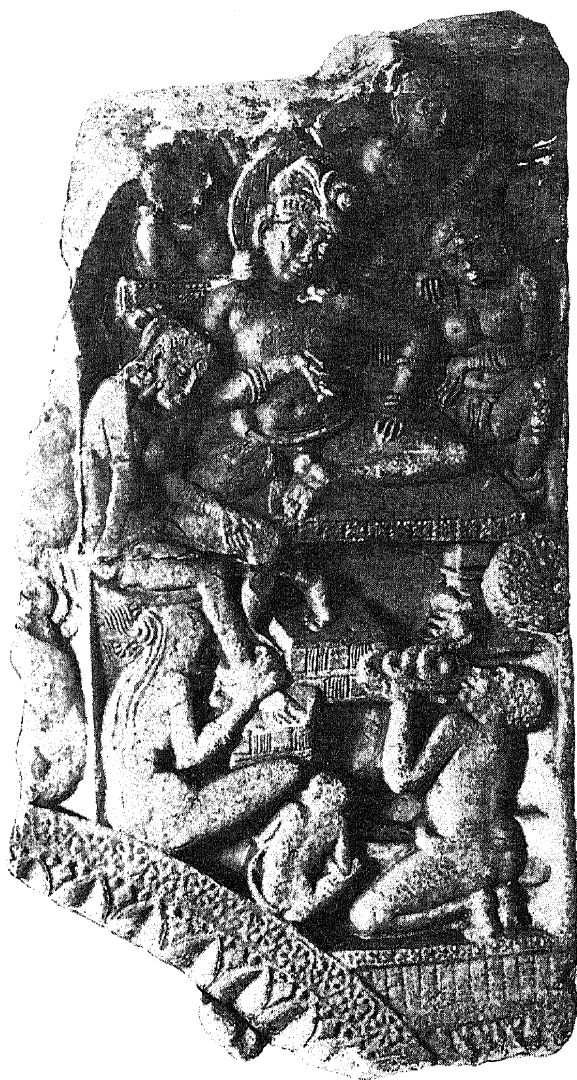
Cette doctrine était vraiment celle de l'universelle charité. La charité se substituait ici aux pratiques compliquées du ritualisme brahmanique. Elle remplaçait tout le reste, elle



*Cliché Goloubew.*

FIG. 33. — Scène d'adoration. Amarāvati, ca III<sup>e</sup> siècle. Musée de Madras.

était tout : « Il y a, disait le Maître, un sacrifice plus aisé que le lait, l'huile et le miel : c'est l'aumône. Au lieu d'immoler des animaux, laissez-les aller. Puissent-ils trouver des gazons, de l'eau, des brises fraîches ! » C'est que la pitié bouddhique embrassait l'univers. Elle se penchait sur toutes les douleurs : « Il a été versé plus de larmes qu'il n'y a d'eau dans le grand



*Cliché Goloubew.*

FIG. 34. — Relief d'Amarâvati. Musée de Madras.

Océan. » Et plus loin : « Comme la grande mer, ô disciples, n'est pénétrée que d'une seule saveur, celle du sel, cette doctrine n'est pénétrée que de la saveur de la Délivrance. » Une charmante parabole attribuée au Buddha symbolise ce « misereor super turbas » : « Imaginez, ô disciples, dans la forêt, sur le penchant d'une montagne, un grand bas-fond et un étang près duquel vivait un grand troupeau de bêtes sauvages. Et il vient un homme qui cherche le malheur de ces bêtes. Il cache le chemin par lequel on peut passer bien et sûrement et ouvre à la place un sentier marécageux. Et alors, ô disciples, le troupeau périra. Mais, ô disciples, un homme vient qui cherche le bonheur du troupeau. Il ouvre le chemin sûr », et cet homme n'est autre que le Buddha lui-même.

Les cinq premiers disciples du Parc aux Gazelles n'étaient pas longtemps restés seuls. Soixante moines les avaient bientôt rejoints, et ainsi se fonda l'Ordre bouddhique. Les moines portaient la robe jaune et la tonsure. Ils observaient les vœux d'obéissance, de pauvreté et de chasteté. Les distinctions de caste étaient abolies entre eux : « De même, ô disciples, que les rivières, lorsqu'elles atteignent l'Océan, perdent leur ancienne appellation et ne portent plus qu'un seul nom, celui de l'Océan, ainsi, ô disciples, les quatre castes ne portent plus qu'un seul nom dans la Communauté. » Ils devaient pratiquer la patience et conserver la gaieté au milieu des pires injures. Si des méchants injurient un moine, il doit dire : « Ils sont bons, ils sont très bons, puisqu'ils ne me frappent point. » S'ils le frappent : « Ils sont bons, ils sont très bons, puisqu'ils ne me tuent point. » Et s'ils le tuent : « Ils sont bons, ils sont très bons, puisqu'ils ne font que me délivrer de cette vie pénible, sans nuire à mon salut. »

Bientôt eut lieu la dispersion des frères : « Mettez-vous en route, ô disciples, pour le salut de beaucoup, pour le bonheur de beaucoup, par compassion pour le monde, pour le bien des dieux et des hommes. » Quant au Bienheureux, après avoir ainsi mis en mouvement l'évangélisation de l'Inde, il retourna



*Cliché Goloubew.*

FIG. 35. Viçvantara-jâtaka (?) Art d'Amarâvatî. Musée de Madras.

à Uruvilvâ. Il y rencontra trois anachorètes brahmaniques, les frères Kâçyapa, dont un serpent démoniaque troublait les sacrifices. Le Buddha exorcisa le serpent, et les trois brahmanes se convertirent. L'aîné, Mahâ Kâçyapa, devait devenir un des chefs de la Communauté. Le Buddha et ses nouveaux adeptes se rendirent ensuite à la capitale du Magadha, Râjagriha, où le roi Bimbisâra devint membre laïque de la Communauté et offrit au Bienheureux, aux portes de la ville, le terrain du premier monastère bouddhique, le Parc des Bambous (*venuvana*). Ce fut le type des couvents décrits par les Écritures : « Pas trop loin et pas trop près de la ville, facilement accessibles, pas trop animés le jour, silencieux la nuit, éloignés du tumulte et de la foule des hommes, endroits de retraite et séjours favorables pour méditer dans la solitude. » Deux nouveaux disciples illustres, Çâriputra et Maudgalyâyana, y rejoignirent le Bienheureux.

Une bonté paisible, une joie enfantine animaient ces cœurs purs : « En parfaite joie nous vivons, sans ennemis dans le monde de l'inimitié. En parfaite joie nous vivons, nous à qui rien n'appartient. La gaieté est notre nourriture comme aux dieux rayonnants. » Un sentiment profond de la nature accompagnait cet état d'âme : « Sûr de mon but et sans hâte, je veux entrer en la forêt charmante, séjour des ardents éléphants. En la forêt fleurie, dans une fraîche grotte de la montagne je veux baigner mon corps et je veux marcher seul, sans compagnon, en la forêt vaste et charmante... Quand au ciel les nuées d'orage battent le tambour, quand les torrents de pluie emplissent les chemins de l'air et que le moine, dans un creux de la montagne, s'abandonne à la méditation, il ne peut y avoir de joie plus haute. — Sur le bord des rivières parées de fleurs et que couronne la guirlande diaprée des forêts, il est assis, joyeux, dans la méditation. Il ne peut y avoir de joie plus haute. » Et plus loin, sur le même thème cet appel à la solitude : « Quand donc habiterai-je dans une grotte avec l'intuition de l'instabilité de toute existence ? Quand est-ce que, sage en mes habits faits de haillons, en

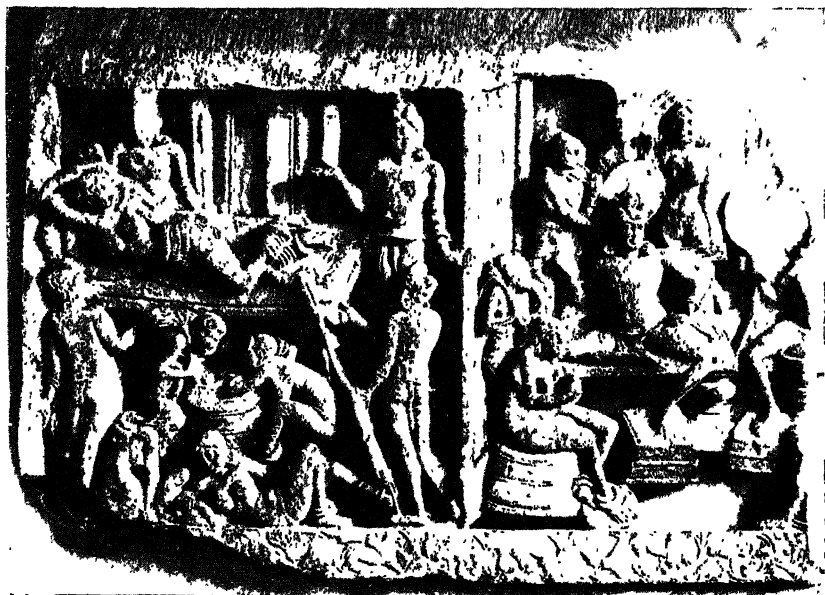


*Cliché Goloubew.*

FIG. 36. — Scène de gynécée. Art d'Amarâvatî. Musée de Madras.

costume jaune, ne nommant rien ma propriété, sans désirs, anéantissant l'amour et la haine, habiterai-je joyeux dans la montagne? Les lieux que couronnent des buissons de kareri, où bruit la pluie, où s'élève la voix des éléphants, où résonne le cri du paon, où errent les sages, ces lieux charmants me remplissent d'aise... » (Trad. Oldenberg-Foucher.)

Tandis que, sur les bords du Gange oriental, le Buddha, de ville en ville et de monastère en monastère, organisait sa

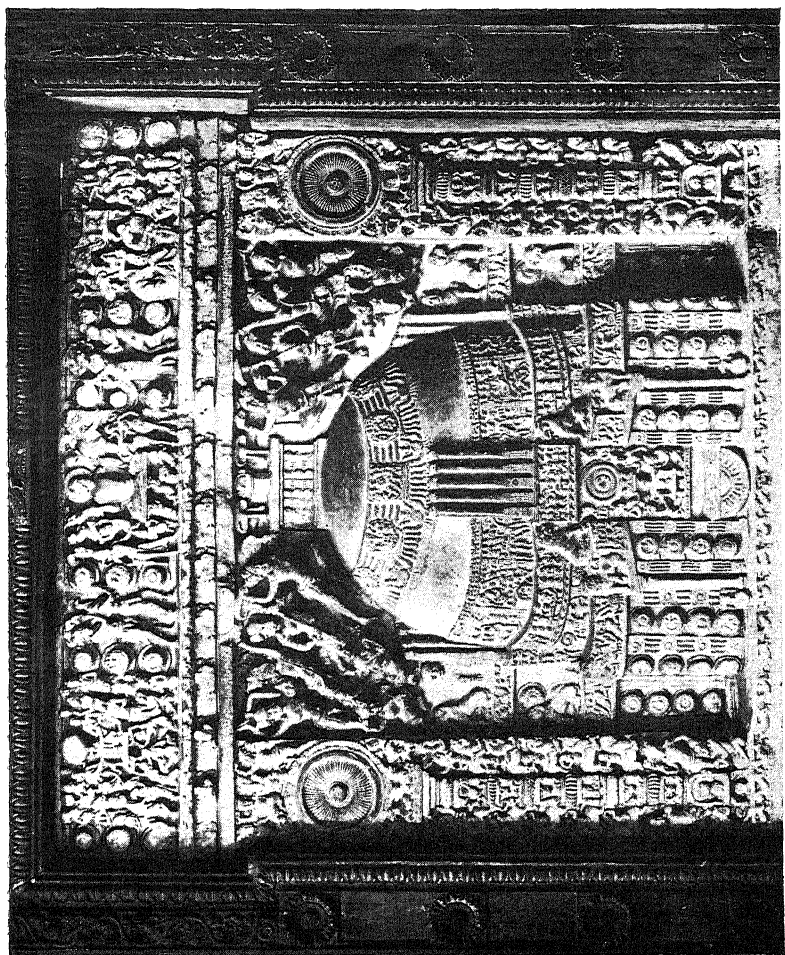


*C. sché G. Ioubeu*

FIG. 37. — Conception. Art d'Amarâvati. Musée de Madras.

Communauté, là-haut, dans sa ville natale, près du terai népalais, son père, le vieux roi Çuddhodana, lui envoyait messages sur messages pour le revoir avant sa mort. Le Buddha, maintenant que son œuvre était assurée, accéda à ce désir. Il se rendit à Kapilavastu et revit les siens. A Kapilavastu comme partout ailleurs il tint du reste à mendier



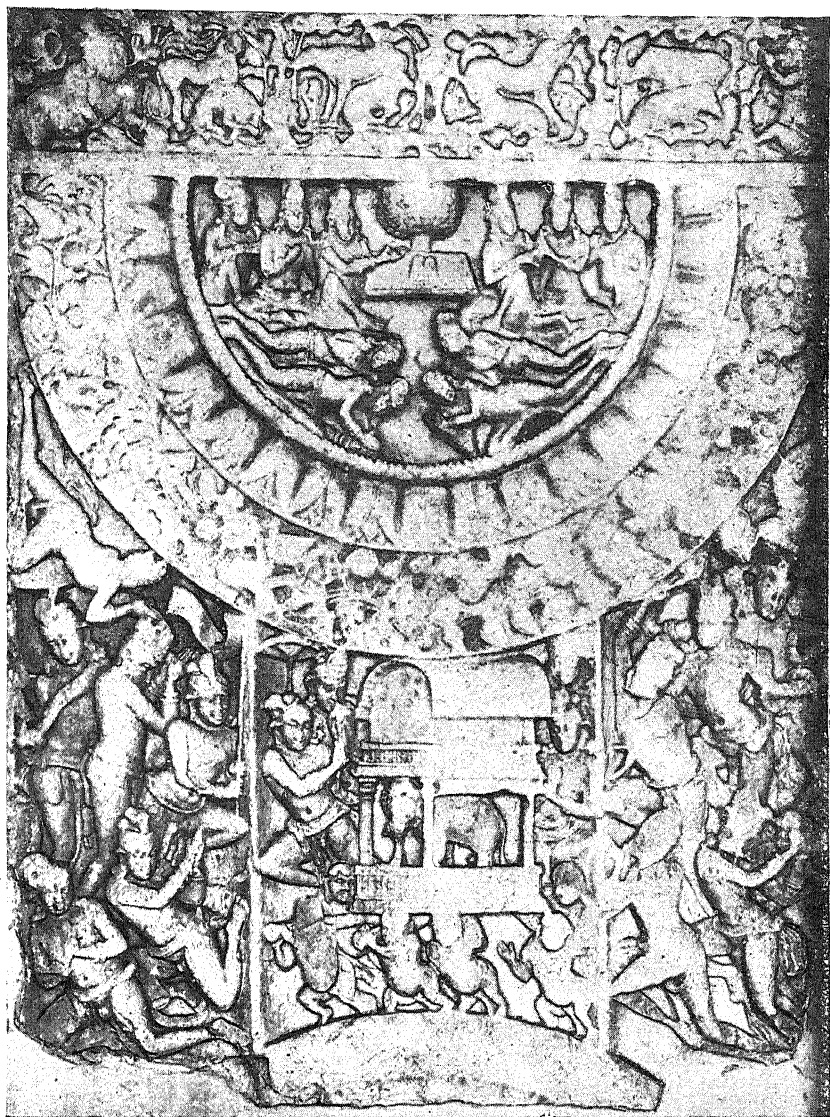


*Cliché Goloubew.*

FIG. 38. — Représentation d'un stûpa. Art d'Amarāvati. Musée de Madras.

sa nourriture. Il traita avec une infinie douceur son père et aussi sa femme, Gopâ, dont la conduite admirable depuis leur séparation fut ainsi récompensée. Il connut son fils Râhula, grandi en son absence, et qui fut admis dans la Communauté. Le frère du Buddha, Nanda, devint aussi moine, mais un peu malgré lui. Par une pieuse ruse, le Buddha l'attira dans sa demeure, l'y retint et, malgré le souvenir d'une épouse charmante, le fit tonsurer. Les regrets de Nanda et les consolations à la fois affectueuses et ironiques que lui prodigue le Buddha constituent un des thèmes les plus spirituels des Écritures. -- Par la suite le Buddha devait retourner de nouveau à Kapilavastu, mais cette fois par la voie des airs, pour recueillir le dernier soupir de son père. Quant à sa mère, morte au moment de sa naissance, il ne l'oublia point et se transporta au ciel des trente-trois dieux pour lui enseigner la Loi. A cette occasion il resta trois mois au ciel : sa redescente sur terre, par un escalier de pierreries, a été souvent reproduite dans l'iconographie bouddhique, notamment dans la peinture tibétaine.

Après son voyage dans sa ville natale, le Buddha était revenu se fixer au Magadha. Il y reçut la visite d'un personnage célèbre dans les Écritures, le riche marchand Anâthapindika, originaire de Çrâvastî, dans le royaume de Kosala (Oude). Anâthapindika offrit dans cette ville à la Communauté le parc du Jêtavana, dont, bien des siècles plus tard, les pèlerins chinois admiraient encore les clairs étangs, la verdure luxuriante et les innombrables fleurs. Ce fut à Çrâvastî que le Buddha accomplit ce qu'on appelle « le Grand Miracle » : Prasênajit, roi de Kosala, avait organisé un tournoi de prodiges entre lui et trois ascètes ennemis. La scène tourna à l'apothéose du Bienheureux. Il s'éleva dans les airs, « atteignit la région de la lumière et n'y fut pas plutôt que des lueurs multicolores s'échappèrent de son corps; de la partie supérieure de son corps jaillirent des flammes et de la partie inférieure ruissela une pluie d'eau froide » (*Divyâvadâna*). Peu après on le vit assis sur un lotus créé par les rois-nâga, avec Brahmâ à sa



*Cliché Goloubew.* ]

FIG. 39. — Descente du ciel du Bodhisattva. Art d'Amaravati. Musée de Madras.

droite et Indra à sa gauche; puis par un prestige de sa toute-puissance, il fit apparaître d'autres lotus en nombre incomparable, qui remplissaient le ciel, avec, dans chacun d'eux, un Buddha magique pareil à lui-même... — Ici encore scène souvent reproduite, depuis la sculpture gandhârienne (fig. 21) jusqu'à la peinture tibétaine.

Parmi les disciples qui, vers cette époque, se donnèrent au Buddha, il faut nommer trois de ses compatriotes, trois jeunes seigneurs çākya qui vinrent le rejoindre de Kapilavastu au Magadha : Ānanda, Anuruddha et Dêvadatta.



*Cliché A. S. I.*

FIG. 40. — Aihole : Vishnu-Nârâyana.

Ānanda, qui était son cousin, devint son compagnon le plus intime; ce fut le saint Jean du bouddhisme. En revanche, Dêvadatta, envieux et perfide, en devait être le Judas Iscariote. Avec ces jeunes nobles arriva un simple barbier, Upâli, qui se révéla comme une des lumières de l'Église. A la prière d'Ānanda, le Buddha, malgré sa répugnance, finit par admettre des religieuses dans la Communauté. La première

fut sa tante et mère adoptive, Mahâprajâpatî. Mentionnons aussi une autre sainte femme, Prakriti la Mâtangî, dont l'histoire débute comme celle de la Samaritaine. C'était la fille d'un paria. Elle était à la fontaine lorsqu'Ānanda, le disciple préféré, lui demanda à boire. Correctement elle objecta sa qualité d'« intouchable » : « Je suis une fille de paria, révérend Ānanda ! » — « Je ne te demande, ma sœur, ni ta famille, ni ta naissance ; mais si tu as de l'eau de reste, donne-m'en, que je boive. » L'histoire, il est vrai, tourne autrement que dans l'Évangile, car la Mâtangî tombe amoureuse d'Ānanda. Elle cherche par des conjurations à l'attirer chez elle, jusqu'au jour où le Buddha intervient pour détourner vers des fins spirituelles la passion de la jeune fille, qui se fait religieuse. Du reste, si le Buddha prêche la chasteté, on n'aperçoit chez lui à cet égard aucun sectarisme. C'est ainsi qu'il accepte avec bonté l'offrande de la Madeleine hindoue, Āmrapâlî, la pieuse courtisane, qui, dans sa ville de Vaiçâlî, fait don à la Communauté du parc de l'Āmravana.



Cliché A. S. I.

FIG. 41. — Buddha de Sârânâth, 7<sup>e</sup> siècle.

Ainsi le Buddha parcourait l'Oude, le Béhar et le Bengale, prêchant sa doctrine et convertissant les foules. Comme les hommes, les génies et les animaux lui étaient soumis, et la malice des pires créatures cédaient devant la force de sa mansuétude. Le nâga (ou roi-dragon) Apalâla causait de cruelles inondations dans une vallée gandhârienne. Le Buddha se transporta dans le pays, força le dragon à sortir du lac où il se cachait, et le convertit. — Plus féroce encore, un yaksha tourmentait la ville d'Atavî en prélevant chaque année un tribut d'êtres humains qu'il dévorait. Le Buddha se rendit à Atavî par la voie des airs et ramena le monstre à des mœurs plus douces (cf. fig. 147); l'iconographie gandhârienne se plaira à nous montrer les enfants, miraculeusement délivrés des mains du yaksha, remerciant leur sauveur. Le Buddha convertit de même la yakshinî Hârîtî qui dévorait les petits enfants. Il cache dans son bol à aumônes un des rejetons de l'ogresse. Celle-ci, comprenant enfin la douleur des mères, renonce à ses goûts anthropophages et devient une Madone protectrice de l'enfance (cf. fig. 84).

Le cousin du Buddha, Dêvadatta, jaloux de sa gloire, complota contre sa vie de concert avec le prince Ajâtaçatru, indigne fils du pieux roi Bimbisâra de Magadha : à l'heure où le Buddha passait avec ses disciples, on lâcha sur lui un éléphant enivré d'alcool, mais la bête furieuse, domptée par la mansuétude du Bienheureux, s'arrêta devant lui et l'adora (fig. 32). De même un buffle furieux, dans des circonstances analogues.

Par ailleurs un singe vint un jour offrir au Buddha un bol de miel. Dans sa joie de voir son offrande acceptée, l'animal fit une telle gambade qu'il se tua et renaquit aussitôt dans le corps d'un saint. Une autre fois, un enfant, n'ayant rien d'autre à offrir au Bienheureux, lui présenta, dans sa candeur, une poignée de poussière : il mérita, par ce geste touchant, de renaître un jour dans le corps du grand empereur indien Açoka.

Le roi de Magadha, Ajâtaçatru, qui, sur les conseils de



*Cliché A. S. I.*

FIG. 42. — Buddha gupta de Mathurâ, ca, v<sup>e</sup> siècle. Musée de Mathurâ.

Dêvadatta, avait un moment adopté une attitude hostile au Bienheureux, finit, lui aussi, par être touché par la grâce. Une nuit de pleine lune d'octobre, époque où les lotus fleurissent, le monarque rêvait sur la terrasse de son palais : « En vérité cette nuit de lune est belle, en vérité cette nuit de lune est délicieuse. Quel çramana ou quel brahmane dois-je entendre pour que mon âme soit réjouie ? » Il fit préparer ses éléphants pour lui et les reines et à la clarté des

flambeaux il se rendit au bois de manguiers de Jîvaka, entendit le Bienheureux, et se convertit.

Cependant le Buddha avait atteint quatre-vingts ans. Il y avait quarante années qu'il prêchait sa doctrine. Sentant sa fin prochaine, il voulut revoir une fois encore les monastères qu'il avait fondés. Il quitta Râjagriha en remontant vers le Nord, suivi du seul Ânanda : « Je suis vieux, Ânanda, je suis un vieillard qui est arrivé au bout de son chemin. Soyez-vous à vous-mêmes votre propre flambeau et votre propre recours. Que la vérité soit votre seul guide. » Il traversa Vaiçâlî et y fit sa quête



*Cliché Goloubew.*

FIG. 43. — Buddha d'Amarāvati. Musée de Madras.

accoutumée. Dans un grave et noble discours il annonça aux disciples sa fin prochaine. « Mon existence touche



à sa fin, le terme de ma vie est proche. Je m'en vais et vous demeurez. Veillez sans relâche et vivez toujours en sainteté.» Malade et fatigué, il atteignit enfin la localité de Kuçinagara, au pays des Malla, où il avait résolu d'entrer dans le nirvâna.

Le sage qui voulait que les cordes du luth ne fussent ni trop lâches ni trop tendues mourut doucement. Sur les bords de la rivière *Hiranyavatî*, dans un bosquet de çâla, il se fit préparer un lit entre deux arbres jumeaux qui, aussitôt, se couvrirent de fleurs. Ānanda se désespérait. Avec une tendresse infinie le Buddha le consolait : « Ne gémis pas, ne te désespère pas. De tout ce que l'homme aime il faut se séparer. Comment se pourrait-il, Ānanda, que ce qui est né, sujet à l'instabilité, ne passe pas ? Mais toi, ô Ānanda, tu as longtemps honoré le Parfait, par tendresse et bienveillance, avec joie, sans artifice, sans réticences, en pensée, en paroles, en actions. Tu as fait le bien, ô Ānanda ! ». Avant de quitter le monde, il s'adressa encore à Ānanda : « Il pourrait se faire que vous pensiez ainsi : Nous n'avons plus de maître. — Il ne



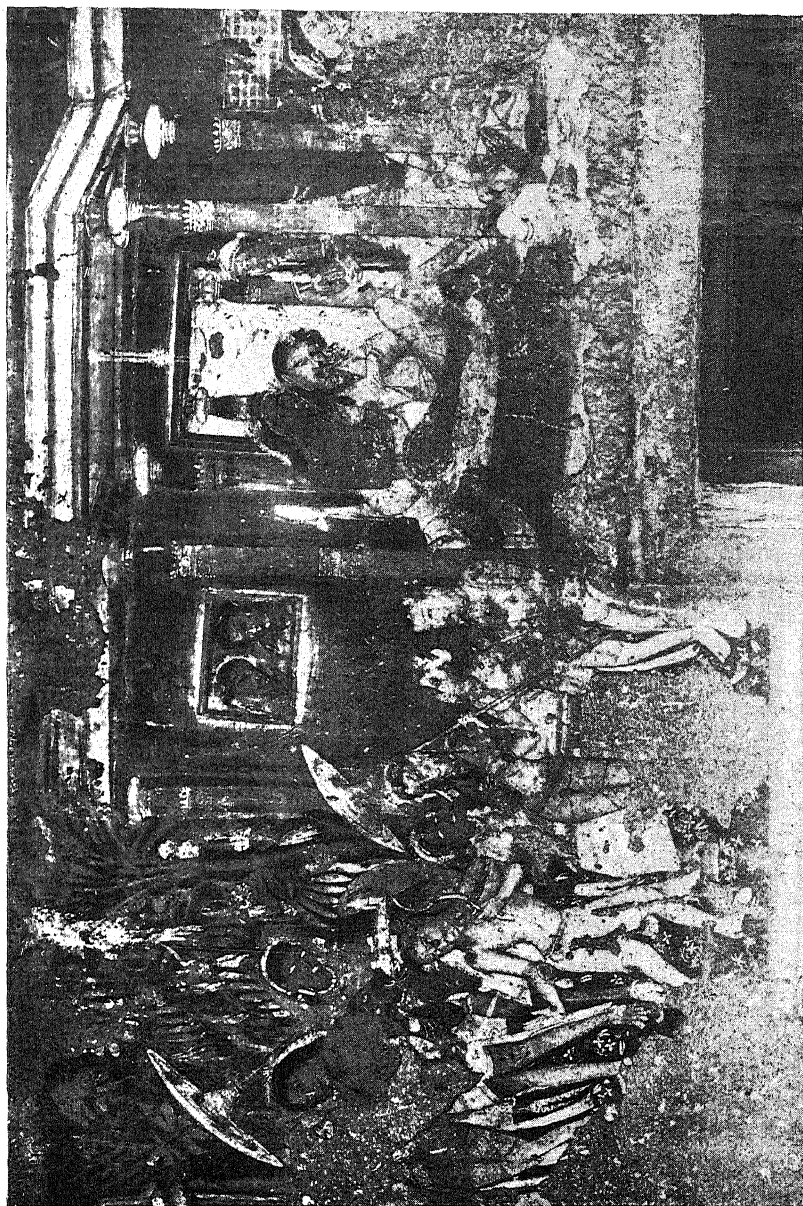
*Cliché de l'E. F. E. O.*

FIG. 44. — Buddha de Dong-Duong

le faut pas, ô Ânanda. La doctrine que j'ai prêchée, voilà votre maître lorsque j'aurai disparu ». Il répéta : « En vérité, ô disciples, je vous le dis, tout ce qui est créé est périssable. Luttezz sans relâche ». Ce furent ses dernières paroles. « Son esprit, dit un catéchisme bouddhique, s'enfonça dans les profondeurs de l'absorption mystique, et lorsqu'il eut atteint ce degré où toute pensée, toute notion s'éteint, où la conscience de l'individualité cesse, il entra dans le suprême Nirvâna. — Devant la porte de Kuçinagara qui s'ouvre vers l'Orient, les nobles des Malla brûlèrent le corps du Buddha avec des honneurs royaux. »

Mais la légende de Buddha ne se borne pas à son existence historique. A côté de celle-ci, il y a tout le cycle des *jâtaka*, c'est-à-dire de ses « naissances » au cours d'existences antérieures. Ces *jâtaka*, les Écritures en mettent le récit dans la bouche du Bienheureux lui-même, un peu à la manière de nos paraboles. Certains d'entre eux sont d'ailleurs à retenir non seulement à cause de leur poésie profonde, mais encore parce que la connaissance en est nécessaire à l'interprétation de l'iconographie indienne.

Un des plus célèbres est celui de l'éléphant à six défenses (*shaddanta jâtaka*). Dans une existence antérieure le bodhisattva était un roi des éléphants, un éléphant blanc armé de six défenses merveilleuses « pareilles à des racines de nénuphar ». Une de ses compagnes, jalouse d'une autre femelle du troupeau, souhaite se venger ; elle se laisse mourir de faim et renaquit dans le corps d'une reine de Bénarès. Cette reine envoya un chasseur tuer l'éléphant pour s'emparer de ses défenses. Le chasseur, qui avait eu la perfidie de prendre le déguisement d'un moine inoffensif, découvrit l'éléphant divin « pareil à une montagne qui marcherait », un peu à l'écart du troupeau, près d'un étang couvert de lotus. Il lui décocha une flèche empoisonnée. Si grande était la douleur de l'éléphant qu'il fut sur le point de tuer son ennemi. Mais il se contint et même empêcha son troupeau de piétiner le chasseur. Apprenant la mission dont celui-ci était chargé, il



*Cliché Coloubeu (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 45. — Ajantâ. Peintures de la Grotte XVII.

arracha lui-même ses défenses avec sa trompe ensanglantée et, tout tremblant de douleur, les offrit à son bourreau : il mourut à ce moment et renaquit dans le corps du futur Buddha (fig. 7).

Du même ordre est l'histoire du roi des cerfs. Cet animal vivait aux pentes de l'Himâlaya et commandait à un troupeau de cinq cents cerfs. Le roi de Bénarès envoya des rabat-



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 46. — Ajantâ. Grotte XVII.

teurs qui cernèrent toute la harde. Le roi des cerfs se rendit auprès de lui et obtint la libération des captifs, à condition d'envoyer chaque jour un cerf aux boucheries de Bénarès. Il advint qu'une biche enceinte fut désignée pour aller à la

mort. Elle vint trouver le roi des cerfs; « avec les genoux de ses pattes de devant, elle se prosterna devant lui, disant : Attends seulement que j'aie mis bas, alors je m'offrirai sans regret. » Saisi de compassion, le roi des cerfs, se substituant



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest éd.).*

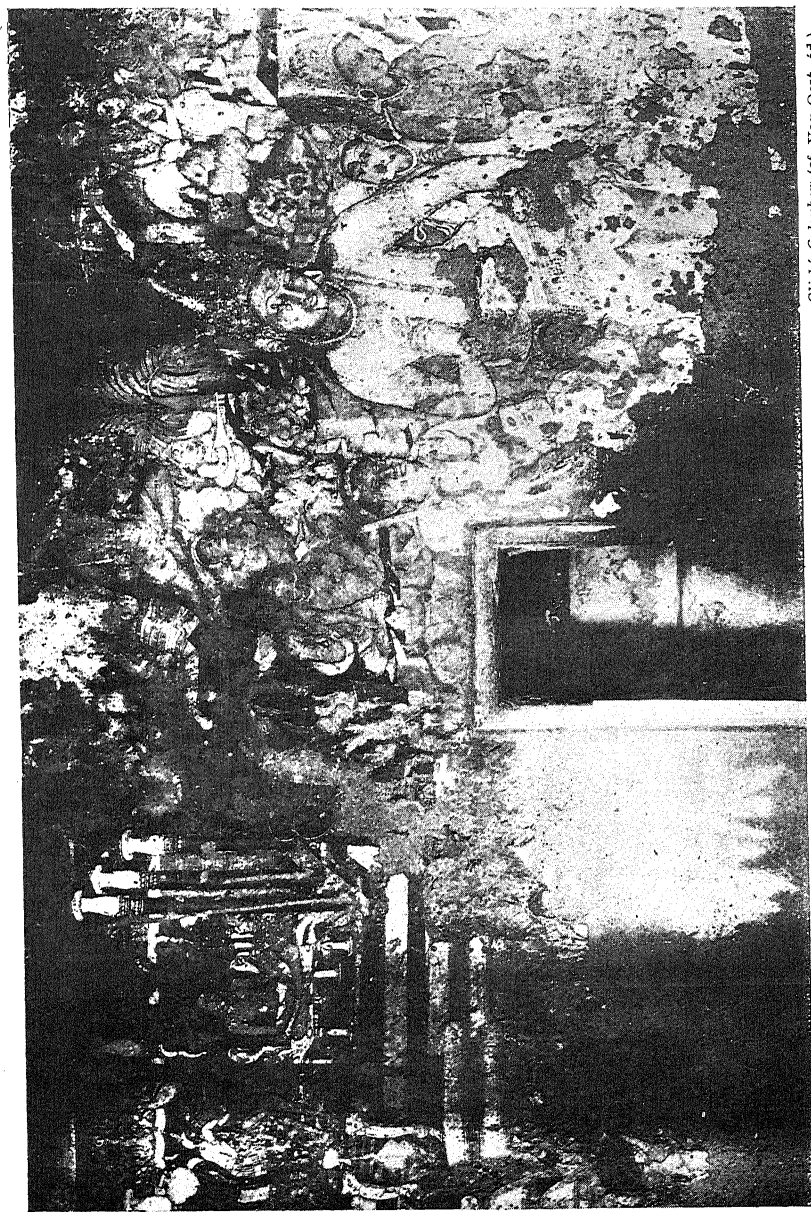
FIG. 46 bis. — Ajantâ. Grotte XVII.

à elle, alla s'offrir lui-même au roi de Bénarès. Celui-ci, touché de tant de magnanimité, renonça à son cruel tribut. Et l'histoire, dans le *Sûtrâlamkâra*, finit sur quelques stances d'une tendresse toute franciscaine : « Toutes ces forêts et

tous ces bois, toutes ces sources et tous ces étangs, je les donne aux cerfs, et défends de leur faire aucun mal. »

Plus loin l'histoire du sage lièvre : « Et dans une autre vie j'étais un lièvre et je vivais dans une forêt sur une montagne. Je me nourrissais d'herbes et de plantes, de feuilles et de fruits, et je ne faisais de mal à aucun être. Un singe, un chacal, une jeune loutre et moi nous habitions ensemble. Je les instruisais de leurs devoirs et leur enseignais ce qui est bien et ce qui est mal. » Un jour un brahmane, ou plutôt Indra déguisé en brahmane, s'approche du lièvre et lui demande de lui fournir de la nourriture. Celui-ci répond : « Un noble don, un don comme il n'en a jamais été donné encore, voilà ce que je veux te donner aujourd'hui. Ramasse du bois et allume du feu ! » — « Quand le bois commença à brûler, je m'élançai en l'air et me précipitai au milieu du feu. Comme une eau fraîche chez celui qui s'y plonge calme le tourment de la chaleur, ainsi ce feu flamboyant calma tous mes tourments. Peau et chair, os et cœur, tout mon corps avec tous mes membres je l'ai donné au brahmane. » Une autre version présente ce jâtaka sous une forme un peu différente. Le lièvre est le compagnon d'un anachorète. Survient une année de sécheresse. Les sources sont taries, et, les fruits dont se nourrissait l'anachorète venant à manquer, celui-ci, pour éviter de mourir de faim, est sur le point d'abandonner le froc et de rentrer dans le monde. Pour sauver à la fois le corps et l'âme de son ami, le lièvre prend alors une résolution héroïque. Il salue l'ascète et lui tient un petit discours : « Nous autres animaux n'avons ni sens ni jugement. Pardonne-moi, grand ascète, si j'ai commis quelque faute envers toi ! » puis il saute dans le feu. Mais dans cette version l'ascète le retire des flammes et les dieux touchés envoient aux deux amis une nourriture abondante.

Ou encore le jâtaka du singe (*mahākapi jâtaka*). Le bodhisattva était un roi des singes. Le prince voisin le fit cerner avec tous les siens dans la forêt de manguiers où ils prenaient leurs ébats. Les quadrumanes furent bientôt acculés au bord



*Cliché Galoubet (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 47. — Ajanta. Grotte I. Fresque du « Beau Bodhisattva ».

du Gange. Pour s'échapper et faire échapper son peuple, le singe-bodhisattva franchit le fleuve d'un bond gigantesque, une corde de bambous fixée à sa ceinture. Il peut ainsi établir un pont suspendu sur lequel passent tous les siens, mais choit lui-même, victime de son dévouement, les reins brisés par ceux qu'il sauve.

Le Çibi jâtaka n'est pas moins émouvant. — Il était un



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 48. — Ajanta. Grotte II.

roi charitable, le roi des Çibi. Pour l'éprouver, Indra prit la forme d'un faucon poursuivant un pigeon, ou plutôt poursuivant un autre dieu déguisé en pigeon —, « pigeon au corps bleu, comme le firmament, et aux yeux pareils à des



perles rouges ». Pourchassé par le faucon, le pigeon se réfugie dans le sein du roi des Çibi. Le faucon vient, au nom de son propre droit à la vie, réclamer sa proie, ou tout au moins, une quantité égale de chair fraîche. Le roi, par un sacrifice sublime, coupe lui-même la chair d'une de ses cuisses. Mais — ô miracle —, dans la balance où on a placé le pigeon, celui-ci pèse toujours plus lourd que la chair de son rachat, si bien que c'est son corps tout entier que le roi doit mettre dans le plateau pour sauver l'animal. Alors Indra se fait connaître et le roi se réincarnera dans le corps du Buddha Çâkyamuni.

Dans le Viçvantara jâtaka, l'esprit de dévouement est aussi poussé jusqu'au plus sublime sacrifice. Viçvantara ou Vessantara est un jeune prince qui a la passion de la charité. Il possède un éléphant blanc doué de la faculté magique de provoquer les pluies. Un monarque voisin, dont le pays est



Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).

FIG. 49. — Ajantâ. Grotte I.



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 50. — Ajantâ. Grotte I.

affligé de la sécheresse, demande l'animal. Viçvantara le donne. Les concitoyens de Viçvantara, furieux, exigent pour lui un châtiment du roi son père. Le prince charitable doit partir pour l'exil avec son épouse, Mâdrî, qui a voulu le suivre, et avec leurs deux enfants (fig. 6 et 35). En route deux brahmanes lui demandent les chevaux de son char, un troisième demande le char lui-même : il fait droit à leur prière. La famille exilée, au prix de mille souffrances, parvient enfin au pied de l'Himâlaya, où elle vivra dans une hutte, en se nourrissant de racines et de fruits sauvages. Les arbres, émus de compassion, inclinent d'eux-mêmes leurs branches pour tendre leurs fruits aux deux enfants de Viçvantara et de Mâdrî. Mais un nouveau brahmane surgit et demande au père de lui donner ses enfants comme serviteurs. Malgré leur terreur, malgré sa désolation, il les donne. Indra déguisé en ascète vient lui demander sa femme à titre d'esclave. Il la donne aussi. A la fin Indra se fera connaître et rendra au héros de la charité sa famille



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 51. — Ajantâ, couple. Grotte I.



*Cliché Goloubew*  
(cf. Van Oest, éd.).

FIG. 52. — Ajantâ. Grotte I.

et ses biens. — Dans le Çyâma jâtaka, le jeune Çyâma vit aussi dans l'Himâlaya et nourrit dans un ermitage ses parents aveugles, grâce à la cueillette quotidienne des fruits. Les cerfs de la forêt, rassurés par sa douceur, l'accompagnent dans ses promenades. Mais le roi de Bénarès, qui chassait dans ces parages, le perce d'une flèche empoisonnée. Le blessé ne profère pas une plainte et demande seulement au meurtrier de prendre en charge ses vieux parents. Tant de vertu est récompensée et le futur bodhisattva — car c'était lui — se trouve enfin miraculeusement guéri.

De même inspiration, l'histoire de l'enfant Dharmapâla qui, pour épargner la vie de sa mère, tendra lui-même ses petits bras au bourreau. Du même ordre aussi l'histoire du nâgarâja Câmpêya. Ce roi-serpent, au lieu de vivre sa vie de génie aquatique au fond de ses palais lacustres, retourne dans le monde des hommes pour y faire son salut.



*Cliché Goloubew.*

FIG. 53. — Ajantâ. Grotte I. Le « Beau Bodhisattva ».

Il accepte le supplice que lui inflige une fourmilière en rumeur, puis les tortures que lui fait subir un charmeur de serpents. Jusqu'au jour où la Nâgî, la fée des eaux son épouse, fait connaître son identité au roi de Bénarès et où le futur bodhi-sattva retrouve sa forme de jeune dieu.

Mais ce ne sont là que quelques exemples entre mille de cette Légende Dorée asiatique, la plus poétique, la plus tendre, la plus émouvante qui se puisse imaginer. Nulle part ne se



*Cliché Pivot.*

FIG 54. — Fresque de Sigirya. Copie du Musée Guimet.

marque mieux le sentiment purement indien de la fraternité universelle, de cette ferveur d'humanité étendue jusqu'à l'animal et à la plante. On ne s'étonnera pas qu'une telle littérature ait inspiré le naturalisme attendri de Sâñçi et d'Ajantâ.

Dans la dernière existence du Buddha, dans sa vie historique

elle-même, nous discernons d'autre part un certain nombre de personnages mythiques qui joueront par la suite, en Chine notamment, un rôle aussi considérable que Çâkyamuni. Tout d'abord le génie familier Vajrapâni, yaksha dévoué à Çâkyamuni dont il s'est constitué, depuis le « départ de la maison » jusqu'au nirvâna, le gardien fidèle. Dans l'iconographie on le reconnaîtra facilement à son foudre (vajra). Au Moyen Age, il deviendra, lui aussi, un bodhisattva, c'est-à-dire un Buddha futur.



FIG. 55. — Fresque de Sigirya. Copie.

*Chiché Pivot.*

Car Çâkyamuni, le Buddha historique, ne sera pas le dernier Buddha, pas plus qu'il n'a été le premier. Nous connaissons le nom de celui qui, après ce cycle cosmique, lui succédera : c'est le bodhisattva Maitrêya, le Messie bouddhique. Nous savons aussi qu'au lieu de naître comme Çâkyamuni dans

une maison kshatriya c'est-à-dire noble, Maitrêya s'incarnera dans une famille de brahmanes : d'où sa coiffure nouée en chignon brahmanique et son vase à eau, insigne de la caste sacerdotale.

D'autres personnages du ciel bouddhique sont les Dhyâni-Buddhas, c'est-à-dire les Buddhas de méditation ou, si l'on préfère, les Buddhas célestes. Le plus connu d'entre eux est Amitâbha (« Lumière Infinie ») qui règne sur un paradis merveilleux, la « Terre d'Occident » ou « Terre Bienheureuse » (Sukhâvatî), séjour de beauté et de vertu que les élus ne quitteront que pour entrer à leur gré dans le nirvâna. Parmi les dhyâni-bodhisattvas qui entourent Amitâbha, la première place appartient à Avalokitêçvara lequel est d'ailleurs son émanation spirituelle (fig. 126). Avalokitêçvara, « Celui qui regarde d'en haut », — appelé aussi Lokêçvara « le seigneur du monde », ou Padmapâmi, « le seigneur du lotus » — est, comme son nom l'indique, une sorte de Providence miséricordieuse et compatissante. Une seule invocation à lui adressée d'un cœur pur sauve les naufragés dans la tempête, les voyageurs assaillis par les brigands ou les bêtes féroces. Représenté en prince charmant, il porte une haute coiffure en tiare ornée de l'image de son père spirituel Amitâbha et tient dans la main le lotus rose et le rosaire. D'Avalokitêçvara dérive à son tour sa « çakti », c'est-à-dire son énergie féminisée, la déesse bouddhique Târâ, reine de miséricorde qu'on n'invoquera jamais en vain.

Citons aussi le bodhisattva Mañjuçrî, seigneur de sagesse transcendante dont la légende paraît se rattacher aux pays subhimâlayens (fig. 53). On connaît de lui une descente dans les palais de l'Océan, au cours de laquelle il a converti le peuple des nâga. Ses attributs sont l'épée, la lance et le lotus bleu ; sa monture est le lion. — A côté de ces êtres vraiment divins, le bouddhisme compte aussi un certain nombre de demi-dieux : tel le roi des Yaksha Pâñçika, devenu dans la dévotion populaire le génie des richesses avec, pour attributs, la bourse et la pique ; tel encore, l'obèse Jambhala,



autre dieu des richesses, dont les attributs sont le citron et la mangouste.

Le Buddha historique devait être à la longue presque relégué au second plan par ce peuple de bodhisattvas et de saints. Toute une mythologie s'échafauda que le Maître n'avait peut-être pas prévue mais qu'il ne faut point sous-estimer car elle fournit au génie oriental des thèmes adorables,

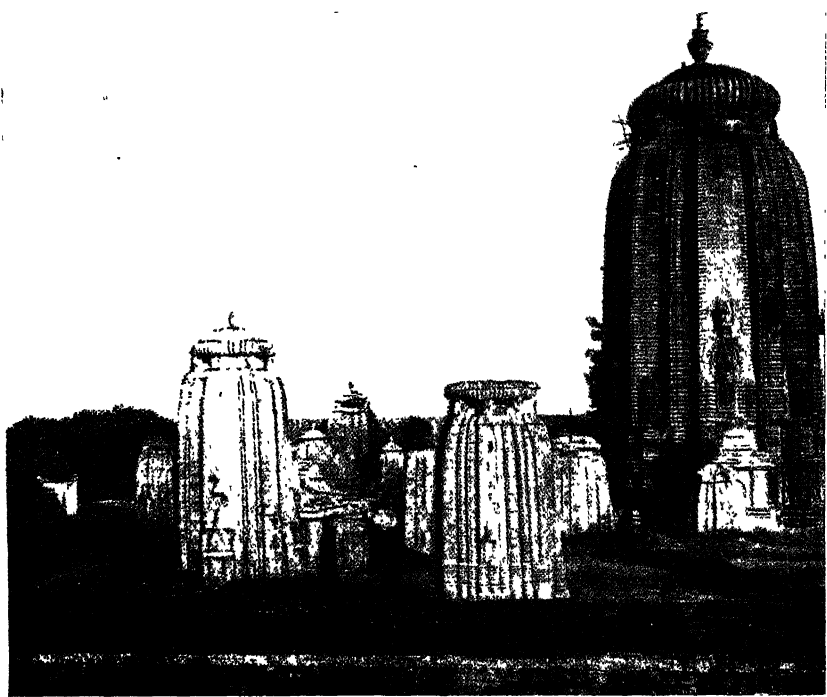


FIG. 56. — Temple de Lingarâja à Bhuvanésvara, IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Vue du côté ouest.

des motifs d'amour et de consolation, tout un monde de rêves d'une valeur esthétique insoupçonnée, de nouvelles sources de vie intérieure, un aliment mystique pour les âmes les plus hautes. Une immense espérance traversa l'Extrême Orient :

non plus la sagesse presque socratique du Buddha Çâkyamuni, mais la certitude d'un au-delà lumineux, « Paradis d'Occident » ou Terre de pureté où, après la mort, les âmes toutes blanches renaîtront dans le lotus mystique. Des images tendres et merveilleuses apparurent dans une irradiation d'or fin, par delà la muraille du réel. Figures qui nous émeuvent encore quand nous songeons à tout ce qu'elles ont représenté de rêve humain et d'invincible espérance.

### **Le premier art bouddhique : l'art maurya et çunga.**

Un siècle et demi après la mort du Buddha, Alexandre le Grand, après avoir soumis l'empire perse, entra dans l'Inde et conquît le Penjâb (326). Conquête éphémère mais qui provoqua par contre-coup un des événements les plus importants de l'histoire indienne : l'unification politique du pays par la première grande dynastie indigène, celle des Maurya (322).

Les Maurya régnèrent sur l'ensemble de la plaine indogangétique et sur une partie du Dékhan jusque vers 185 avant Jésus-Christ. Le siège de leur domination était le pays de Magadha (Béhar méridional), terre bouddhique par excellence puisque la plupart des souvenirs de la vie monastique de Çâkyamuni s'y trouvaient attachés. Cependant les deux premiers empereurs maurya, Çandragupta et Bindusâra, restèrent étrangers au bouddhisme, mais leur successeur, Açoka Priyadarçin (274-237 ou 268-232) se convertit à cette religion et devint un saint sur le trône. Événement capital pour l'histoire de la civilisation indienne, car, maître de l'Inde presque entière, du Kâbul et du Népal au Mysore, Açoka, dans un but de propagande religieuse, fit élever les premiers monuments de l'épigraphie et de l'art indiens qui soient parvenus jusqu'à nous : pour prêcher la morale bouddhique à ses peuples, il fit sculpter aux quatre coins de son empire une multitude d'édits rupestres ou de

piliers inscrits qui nous ont restitué sa physionomie morale. Nous y voyons que le pieux monarque sut extraire du bouddhisme une morale pratique, d'une valeur humaine générale, acceptable pour tous. Sans aborder le terrain de la dogmatique, il recommande les vertus familiales et sociales, la mansuétude envers toutes les créatures, l'aumône envers les religieux et les pauvres, la pitié envers les animaux. Ces vertus, il était le premier à en donner l'exemple. Ce fut ainsi qu'il fonda des hôpitaux pour les hommes et



*Cliché Goloubeu.*

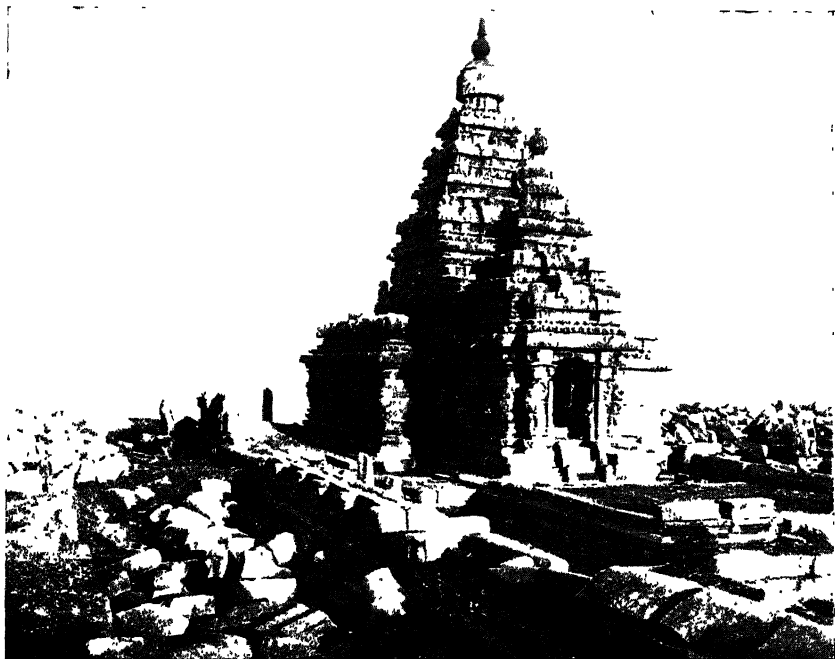
FIG. 57. — Ratha de Mâvalipuram, VII<sup>e</sup> siècle.

pour les bêtes. « Tout homme, dit un de ses édits, est mon enfant. De même que je désire pour mes enfants qu'ils jouissent de toutes sortes de prospérités en ce monde et dans l'autre, j'ai le même désir pour tous les hommes. J'ai planté des banians le long des routes pour qu'ils donnent de l'ombre aux hommes et aux animaux. J'ai planté des jardins de man-

guiers, j'ai fait creuser des piscines en une foule d'endroits et élever des caravansérails pour la jouissance des hommes et des animaux. J'ai créé aussi des surveillants des religions pour qu'ils s'occupent de toutes les sectes. J'ai eu en vue l'intérêt des moines bouddhiques, de même que l'intérêt des brahmanes et des jaina. » Nulle intolérance en effet chez ce moine couronné. S'il prêche le Dharma, la « Loi » bouddhique c'est — il nous le dit lui-même — pour réaliser grâce à ce moyen la « parenté » (nous dirions la fraternité) de tous les hommes. Et sa législation se résume dans cette maxime, digne de Marc-Aurèle : « Il faut être doux envers les êtres vivants. »

Cet apostolat se traduisit dans le domaine de l'art. L'Inde, nous l'avons dit, avait certainement possédé avant les Maurya une architecture et des écoles de sculpture, mais il ne nous en est rien resté, parce qu'architectes et sculpteurs n'employaient que des matériaux périssables, bois, ivoire ou argile. Sous les Maurya se généralise pour les colonnes et les statues l'usage de la pierre, en l'espèce le grès, qui traversera les siècles. Avec M. Ramaprasad Chanda, superintendant à l'Indian Museum de Calcutta, nous n'hésiterons pas à voir dans cette innovation capitale une influence gréco-perse (cf. Ramaprasad Chanda, *Beginnings of Art in Eastern India*, Memoirs of the Archaeological Survey, n° 30, Calcutta 1927). Les souverains maurya, Čandragupta, Bindusâra, Açoka, nous le savons par les historiens grecs et par les inscriptions d'Açoka lui-même, ont été en rapports suivis, — rapports diplomatiques, commerciaux et intellectuels —, avec les grands rois séleucides, successeurs à la fois d'Alexandre et des Achéménides en Iran. Il est vraisemblable que ces relations ont fait connaître aux Maurya l'art de l'Iran hellénistique, encore tout plein de la grandeur achéménide. De fait M. Spooner a découvert à Pâtaliputra (Bankipore, près de Patna), ancienne capitale d'Açoka, les restes d'une salle hypostyle qui semble plus ou moins inspirée par la fameuse salle aux cent colonnes de Darius à Persépolis. « Tous les monuments d'Açoka, colonnes monolithes, inscriptions

rupestres et sculptures, attestent de même, note M. Ramaprasad Chanda, une heureuse adaptation des modèles achéménides. » Remarquons d'ailleurs qu'avec l'inspiration achéménide, ce n'était pas seulement la Perse qui allait faire sentir son influence dans l'Inde, c'étaient aussi les divers arts dont l'art achéménide s'était nourri : en première ligne l'art assyro-babylonien (pour les représentations animales), puis



*Cliché Goloubeu.*

FIG. 58. — Temple de la plage, Mâvalipuram, VII<sup>e</sup> siècle.

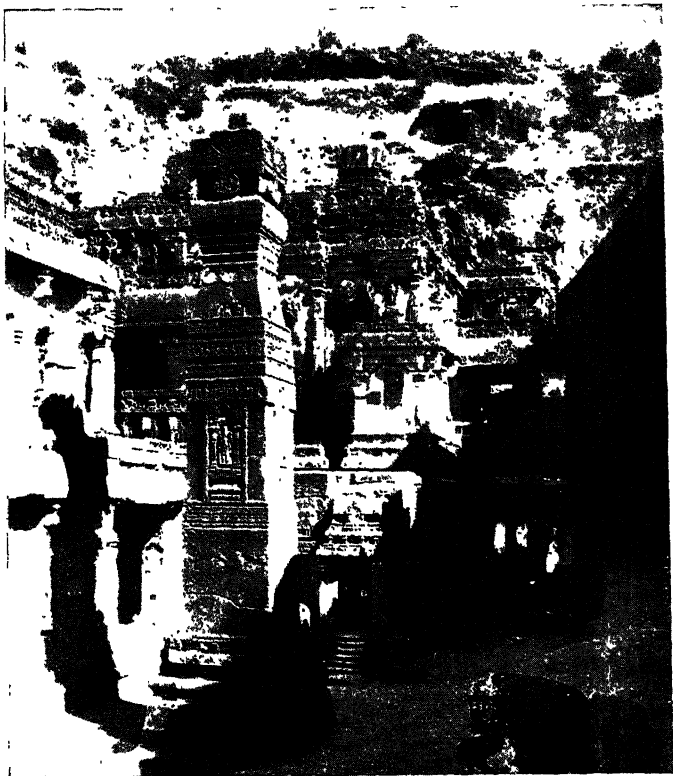
l'art égyptien (pour les colonnes) et aussi l'art grec d'Ionie (pour la technique de bas-relief) : l'hellénisme tamisé qui se révélera discrètement dans la sculpture d'Açoka peut provenir de cette source indirecte en même temps que de l'arrivée (également possible) d'ouvriers séleucides.

L'art d'Açoka est représenté par les colonnes inscrites ou lât, piliers monolithes en grès poli avec chapiteau sculpté. Le plus beau de ces piliers, celui de Sârnâth, aux portes de Bénarès, fut élevé sur l'emplacement du célèbre Parc aux Gazelles où le Buddha avait prononcé son premier sermon (fig. 2). Il était surmonté par un chapiteau richement décoré, portant, de bas en haut : 1<sup>o</sup> un lotus renversé campaniforme; 2<sup>o</sup> un entablement avec une frise sur laquelle sont sculptés, en un relief très profond qui a les qualités plastiques de la ronde-bosse, un éléphant, un cheval au galop, un zébu et un lion séparés entre eux par autant de roues (çakra), symboles de la Loi bouddhique; 3<sup>o</sup> au sommet du chapiteau, trois lions, ou plutôt trois avant-trains de lions debout, adossés, qui portaient, couronnant l'ensemble, une grande Roue de la Loi. Peut-être faut-il voir dans les quatre animaux de la frise, selon l'hypothèse de Vincent Smith, les animaux symboliques des quatre points de l'espace. Presque aussi beau est le chapiteau d'un des piliers de Râmpurvâ, avec sa base également à lotus campaniforme, son entablement orné d'une délicieuse frise florale (lotus et palmettes), et, comme couronnement, son admirable statue de zébu en ronde-bosse. Un autre chapiteau à lotus campaniforme de Râmpurvâ porte un lion assis. C'est encore un lion qui surmonte les colonnes d'Açoka à Bêsarh, à Bakhirâ et à Lauriyâ Nandangarh. Ailleurs, la statue terminale représente un éléphant comme à Sankisa, ou un cheval comme à Rummindei, sur la colonne élevée par Açoka dans l'ancien parc de Lumbinî, témoin de la Nativité du Buddha. La frise de l'abaque varie également suivant les piliers. Citons entre autres les élégantes frises d'oies des chapiteaux de Lauriyâ Nandangarh et de Sâñçi.

M. Ramaprasad Chanda se demande si certains de ces piliers, ceux dont le chapiteau est surmonté d'une statue d'animal traité pour lui-même, sans Roue de la Loi, ne sont pas dus au père d'Açoka, au roi Bindusâra. Ce roi était, semblait-il, brahmaniste. Les animaux en question figureraient les montures symboliques des dieux brahmaniques : le taureau

de Çiva, l'éléphant d'Indra, le lion de la déesse Durgâ, le garuda de Vishnu (ce dernier à Lauriyâ Araraj). Açoka aurait ensuite utilisé ces piliers pour sa propagande bouddhique ou plutôt, dans son large syncrétisme, associé ces symboles brahmaniques à la prédication de la Loi.

Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art doit s'arrêter devant



*Cliché Goloubew.*

FIG. 59. — Vue d'ensemble du Kailâsa d'Ellora.

cette école d'animaliers qui, du premier coup, produit des chefs-d'œuvre. Sans doute s'agit-il de maîtres qui connaissaient la technique achéménide : chez les lions de Sârnâth,

le rendu musculaire dans le traitement du mufle et des pattes rappelle directement Khorsabad et Persépolis. Mais la vigueur et la dignité assyro-perses se combinent ici avec des éléments proprement indigènes. La poésie des *jâtaka*, la tendresse bouddhique envers nos frères les animaux ont transformé les importations de l'Asie antérieure. Elles ont apaisé la violence assyrienne comme elles ont restitué à la sécheresse des formes achéménides une plénitude de vie et une fraîcheur nouvelles. Le dur réalisme d'Ashur est devenu un naturalisme libéral, d'une merveilleuse souplesse. Et l'art indien s'est trouvé créé; voyez l'éléphant du chapiteau de cârnâth, la démarche aisée de cette énorme masse, la vie qui circule dans cette trompe frémissante : tout l'art d'Ellora et de Mâvalipuram est déjà contenu dans ce court relief.

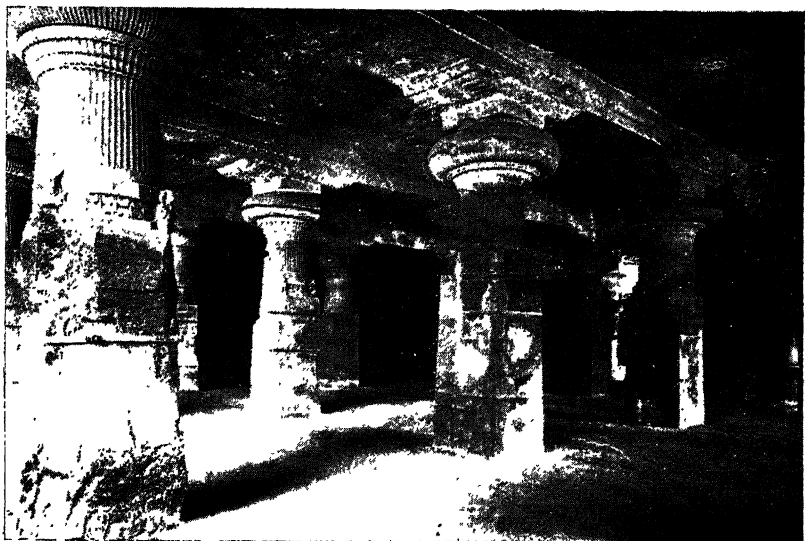
Les représentations humaines de l'époque maurya sont loin d'avoir autant de caractère. Elles ne doivent pas être négligées cependant. Le yaksha de Pârkhâ au Musée de Mathurâ, la yakshinî de Besnagar au Musée de Calcutta, la porteuse de çauri de Dîdargañj au Musée de Patna se présentent comme des œuvres de transition. On sent encore dans leur raideur cylindrique la technique sommaire de vieux artisans indigènes habitués à tailler une forme humaine dans un fût de bois. Mais l'équilibre dans la distribution des masses et une certaine élégance dans le traitement de la dhotî nous annoncent, ici encore, un puissant tempérament artistique. La porteuse de çaurî de Dîdargañj fait même pressentir directement, par la beauté du torse et du ventre et la richesse de la gorge, quelques-uns des traits de l'esthétique féminine indienne telle qu'elle se développera à Bhârhut et à Sâñçi.

La dynastie maurya fut remplacée vers 185 avant Jésus-Christ par celle des Çunga qui occupa le trône du Magadha jusque vers 73. Mais cette nouvelle maison ne régna que sur la plaine du Gange. Le Penjâb, on le verra, tomba au pouvoir des Grecs, et au Dékhan se fonda un puissant royaume, celui des Andhra, qui dura de 200 avant Jésus-Christ à 200 de notre ère environ et fut un moment le prin-



cipal État indigène. Sous les dynasties Çunga et Andhra, l'évolution artistique commencée par Açoka se poursuivit. Le premier art bouddhique atteignit alors son apogée avec les écoles de Bhâjâ, Beḍsâ, Bhârhut, Kârîlî, Sâñçî et Amârâvatî.

Les monuments typiques de cet art, ceux que nous rencontrerons désormais au cours de cette histoire, sont de trois catégories : *stûpa*, *vihâra* ou *çaitya*. Le *stûpa* consiste essentiellement en un dôme hémisphérique plein, construit en



Cliché Goloubew.

FIG. 60. — Temple d'Elephanta.

brique ou en pierre et appelé en sanscrit « l'œuf » (*anda*) ; ce dôme est surélevé sur une terrasse (*medhî*) et surmonté d'un kiosque (*harmikâ*) (fig. 38). Il est entouré, à une certaine distance, d'une balustrade en pierre (*vedikâ*), souvent ornée, aux quatre points cardinaux, d'autant de portiques (*torana*) qui constituent l'œuvre d'art proprement dite.

Sans doute inspiré par les anciens tumuli, le stûpa était en principe destiné à abriter les reliques des saints. Les pèlerinages qu'on y accomplissait se terminaient par la circumambulation de l'édifice (*pradakshina patha*). — Le vihâra est un monastère, et le çaitya un monastère souterrain, une crypte qui renferme souvent en manière d'autel un petit stûpa appelé dâgaba.

D'après les travaux de Sir John Marshall, directeur du Service Archéologique des Indes, et de M. Ramaprasad Chanda, superintendant du Musée de Calcutta, les premières en date des œuvres d'art de cette époque sont les sculptures de l'enceinte du stûpa de Bhârhut, au Baghelkand, qui remonteraient au milieu du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. En tout cas sur un des jambages de la porte orientale de ce stûpa figure une inscription mentionnant la dynastie Çunga et qui date du moment où l'ancienne porte en bois fut remplacée par un torana de pierre. Le traitement de la figure humaine sur les reliefs de ce monument est encore assez primitif et donne l'impression d'un travail d'ivoiriers. C'est proprement une « imagerie » avec des personnages courtauds et tassés, comme si les vieux maîtres habitués à ouvrir à l'étroit sur leurs plaques d'ivoire n'osaient pas encore profiter des libertés que leur donnaient les dimensions de la pierre. Imagerie d'ailleurs singulièrement intéressante par la naïveté et la fidélité avec lesquelles est traitée l'histoire du Buddha. Et cependant le Buddha n'est ici jamais représenté : par une convention qui durera autant que la première école indienne, il ne sera jamais figuré par lui-même, mais seulement évoqué par un certain nombre de symboles transparents. Notons que ce parti pris s'explique logiquement : il ne convenait pas de faire *revivre* les traits de Celui qui avait obtenu le définitif nirvâna. Mais à défaut du Buddha lui-même, il y avait toutes les scènes bouddhiques traditionnelles; il y avait surtout les *jâtaka*, les vies antérieures où on pouvait sans sacrilège reproduire les formes humaines ou animales du futur bodhisattva. De fait, comme l'a montré

M. Foucher, c'est l'illustration des jâtaka qui constitue l'intérêt principal de Bhârhut. L'art y trouve son profit, car beaucoup de jâtaka se déroulent sur un thème animal : or, si les figures humaines à Bhârhut sont généralement assez médiocres, les représentations animales font preuve, malgré une certaine gaucherie technique, d'un naturalisme charmant. Les figures de singes, par exemple, sont souvent singulièrement spirituelles tandis que les têtes d'éléphants

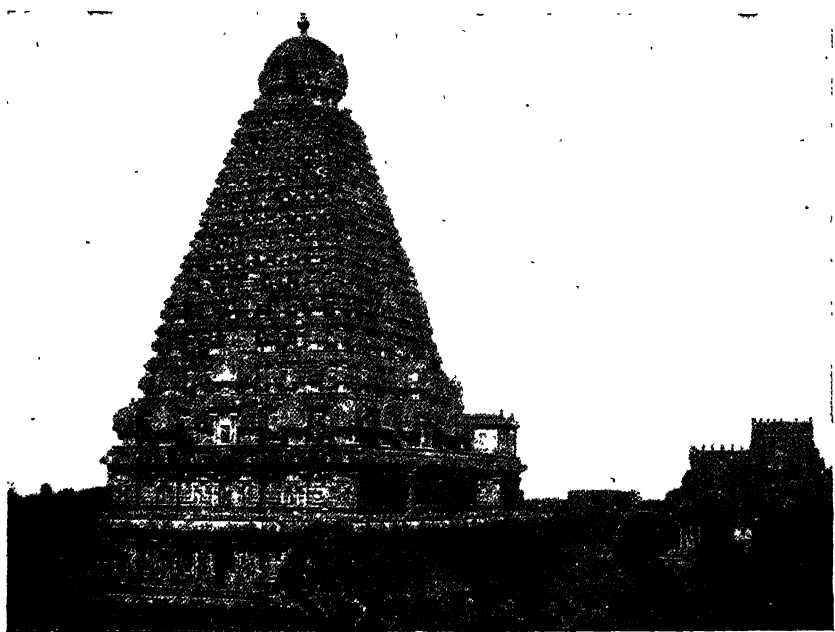


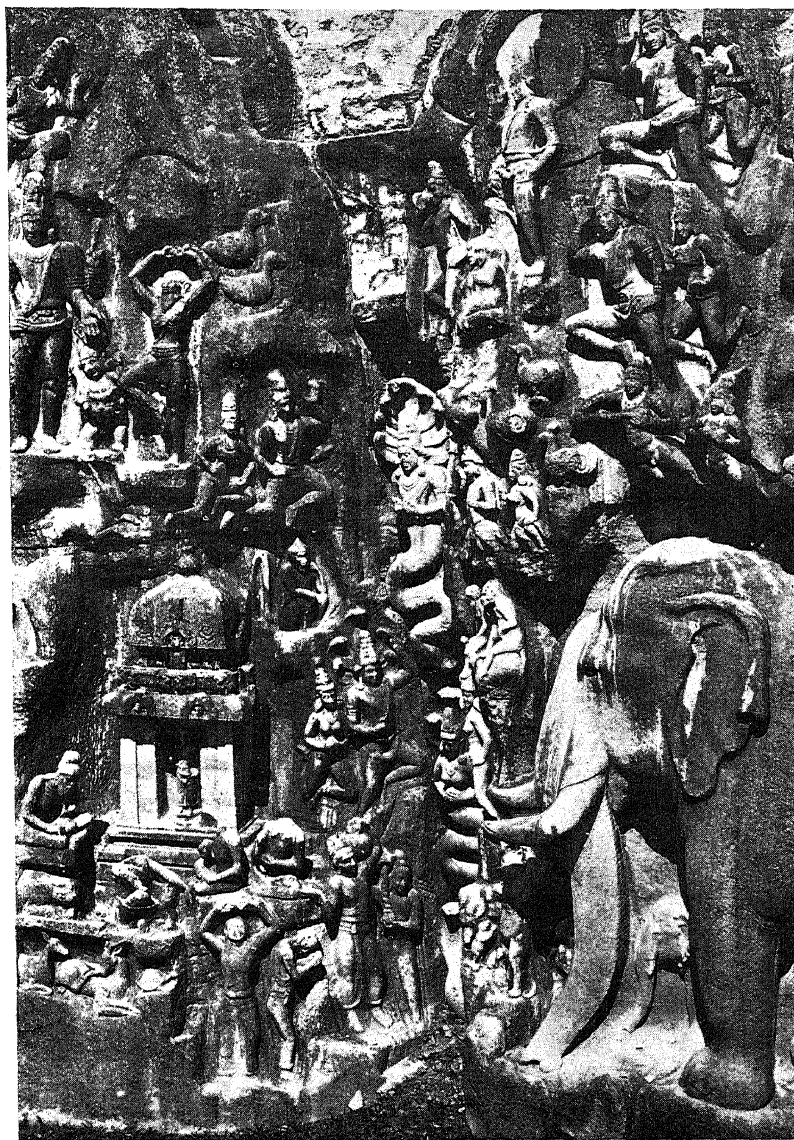
FIG. 61. — Tanjore : La Grande Pagode, IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles.

manifestent une intelligence digne des maîtres de Sarnâth (fig. 3). Notons aussi qu'on rencontre par exception à Bhârhut quelques magnifiques « portraits » indigènes comme le médaillon du Musée de Calcutta portant une tête de rāja enturbannée, — « ethnique » d'une surprenante intensité d'expression.

De même époque semblent les monuments bouddhiques de Bhâjâ et de Bedsâ. A Bhâjâ près de Puna en pays mahratte on trouve un vihâra du <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, avec un *çaitya* dont la construction dénote une fois de plus la traduction en pierre d'une architecture de bois. Tout près de là, à Bedsâ, le *çaitya* semble des environs de 175 avant Jésus-Christ. Plus tardif est le *çaitya* de Nâsik, situé dans la même région et qui appartient au milieu du <sup>I</sup><sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ. Enfin le grand *çaitya* de Kârli, le quatrième de ces anciens monuments du pays mahratte, serait du début de notre ère.

Le plus connu, le plus beau des monuments d'époque Çunga est le grand stûpa ou stûpa I, à Sâñçi près de Bhopal, au Mâlva. D'après Sir John Marshall et Ramaprasad Chanda, le noyau du dôme remonte à Açoka (milieu du <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), mais dans sa forme actuelle ce dôme, ainsi que les quatre portes, est d'époque çunga. La plus ancienne de ces portes est la porte méridionale, qui, d'après une inscription, fut donnée en ex-voto par un certain Ânamda, « chef des artisans » sous le règne du roi d'Andhra Çâtakarni II (75-20 avant J.-C.). Une autre inscription nous apprend qu'un des jambages de cette porte est dû aux ivoiriers de la ville de Vidiçâ (Bhilsâ) au Mâlva : et de fait, ici comme à Bhârhut, plus d'un détail — les conventions pour représenter les villes par exemple — rappelle la technique des ivoiriers de tous les temps. — Viennent ensuite dans l'ordre chronologique les portes septentrionale (fig. 4), orientale (fig. 5) et occidentale. Notons en passant qu'une troisième inscription nous indique qu'un des jambages de la porte orientale a été donné par le banquier Nâgapiya.

Ici encore, il est facile de discerner une certaine influence perse achéménide : il y a eu en effet dans l'Inde du <sup>I</sup><sup>er</sup> siècle avant notre ère de l'achéménide attardé comme il y eut des *Spâtantike* dans la Kashgarie médiévale. Les lions ailés (fig. 6), les griffons ailés, les colonnes « persépolitaines » avec chapiteaux campanulés, les palmettes de chèvre-feuille,



*Cliché Goloubew.*

FIG. 62. — Descente de la Gangâ, Mâvalipuram.

les motifs en merlons ou en dents de scie, autant de thèmes que Sâñçi emprunte à Persépolis ou à Suse; les lions de la porte sud, notamment, rappellent directement — en moins bien d'ailleurs — les lions achéménides du chapiteau d'Açoka à Sârnâth. On devine aussi une certaine infiltration hellénique, plus indirecte cependant; mais, comme le fait observer M. Foucher, certains raccourcis, certains personnages de trois quarts sur les reliefs de Sâñçi ne peuvent s'expliquer que par la connaissance de la technique grecque. Et M. Foucher rappelle à ce propos que tout près de Sâñçi, à Vidiçâ (Bhilsâ), s'élevait précisément un pilier vishnuite offert par Héliodore de Taxila, ambassadeur du roi gréco-indien Antialkidas.

Nous avons mentionné à dessein ces influences étrangères pour affirmer ensuite avec plus de force que l'art de Sâñçi reste bien un art spécifiquement indien. Indien il l'est par son inspiration générale, toute bouddhique, comme par la plupart de ses thèmes floraux ou animaux, depuis les merveilleuses guirlandes de lotus jusqu'aux cygnes, aux paons et aux éléphants qui servent ici d'ornement décoratif principal. Non moins indienne, non moins bouddhique la convention qui à Sâñçi comme à Bhârhut fait remplacer le personnage du Buddha par un certain nombre de symboles. C'est ainsi que l'éléphantéau évoque ou plutôt représente la Conception; — Mâyâ assise sur le lotus et entourée d'éléphantéaux qui l'arrosent représente la Nativité; parfois même un simple lotus suffit à symboliser cette scène; — le cheval sans cavalier représente le Grand Départ; — les démons ou les courtisanes devant l'arbre et le siège vide figurent l'Assaut de Mâra et la Tentation; — l'arbre et le siège seuls, l'Illumination (Bodhi); — la Roue (de la Loi, ou dharmacakra), la prédication; — le trône et le parasol, les scènes générales où figurait le Buddha; — le promenoir aérien, le voyage par les airs à Kapilavastu; — le stûpa, le nirvâna du Bienheureux. De même l'emblème du triçûla représente les trois « joyaux » (triratna), savoir : le Buddha, sa Loi (dharma)

et son Église (*sangha*). Cette symbolique n'est d'ailleurs pas particulière au Buddha historique : on reconnaîtra à Sâñcî chacun des Buddhas du temps passé d'après l'essence particulière de l'arbre qui le désigne : une frise de sept arbres avec autant de stûpa représentera donc les sept Buddhas de jadis, glorieusement nirvanés (fig. 6). Rien de plus remarquable d'ailleurs que l'aisance avec laquelle, grâce à ces conventions admises une fois pour toutes, les vieux maîtres de Sâñcî arrivent à nous conter la vie du Buddha sans jamais le représenter. Il y a là un tour de force iconographique qui n'a pas été assez admiré.

D'une saveur particulière les sujets demi-laïques et demi-religieux qui nous font plonger dans la vie seigneuriale de l'Inde çunga. Qu'il s'agisse du roi Bimbisâra sortant de Râjagriha pour rendre visite au Bienheureux ou du roi Çuddhodana sortant de Kapilavastu pour aller à la rencontre de son fils, nous avons là, fidèlement reproduit, avec la foule des chars, des éléphants



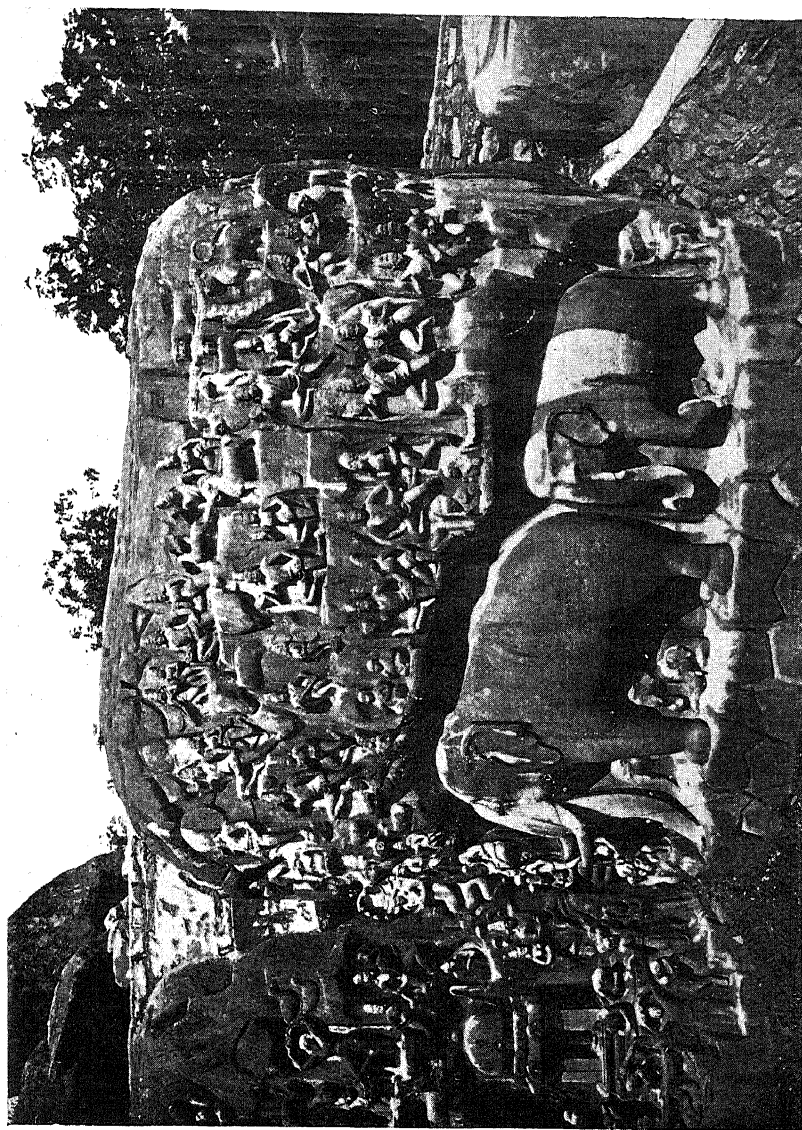
*Cliché Goloubew*

FIG. 63. — Mâvalipuram. Ascète prosterné.

de parade et des cavaliers, le cortège authentique d'un de ces « rois de l'Inde » dont les ancêtres avaient tenu tête à Alexandre et dont les pareils arrêtaient encore sur le Gange la reconquête grecque de Ménandre. Même tableau d'une irrécusable couleur locale dans la reproduction de cette curieuse « Guerre des Reliques » qui, au lendemain de la mort du grand compatissant, faillit, pour le partage de sa dépouille, mettre aux prises les rois voisins. Plus nettement historiques encore sont les scènes de la visite d'Açoka au stûpa de Râmagrâma et à l'arbre sacré de Bodh-Gayâ : cette dernière scène surtout est d'une valeur inestimable pour l'historien, en même temps que d'un grand charme artistique dans la représentation du pieux monarque qui, aidé par un nain et entouré de ses femmes, descend avec grâce de son éléphant agenouillé (fig. 15-16). Rapprochons de cette série, malgré leur caractère religieux, les deux figures de Lokapâla ou Rois Célestes qui gardent les jambages de la porte orientale : avec leur turban à bouffettes, leurs bijoux à profusion, leur élégante dhotî, leur visage strictement rasé (comme c'est toujours le cas dans l'Inde jusqu'aux Indo-Scythes), nous avons encore là des personnages éminemment représentatifs de la mode aristocratique chez les kshatriya indiens des approches de notre ère.

Mais, comme de juste, ce qui fait le charme principal de Sâñcî, ce sont encore les jâtaka, les « vies antérieures » avec leurs thèmes forestiers et animaux si bien faits pour le génie indien. Qu'il s'agisse d'histoires d'animaux comme l'histoire de l'éléphant à six défenses (*shaddanta jâtaka*) (fig. 7), l'histoire du roi des singes ou *Mahakâpi jâtaka*, d'histoires humaines ayant la jungle pour cadre comme l'histoire du *rishi* Unicorn (le naïf anachorète fils d'une biche et qui ne sait pas déjouer les ruses d'une courtisane), comme la dramatique légende du prince *Viçvantara* (fig. 6) ou l'histoire, non moins touchante, de *Çyâma*, dans tous ces cas bien plus que dans les scènes de la vie du Buddha historique on sent les maîtres de Sâñcî dans leur élément. Quel





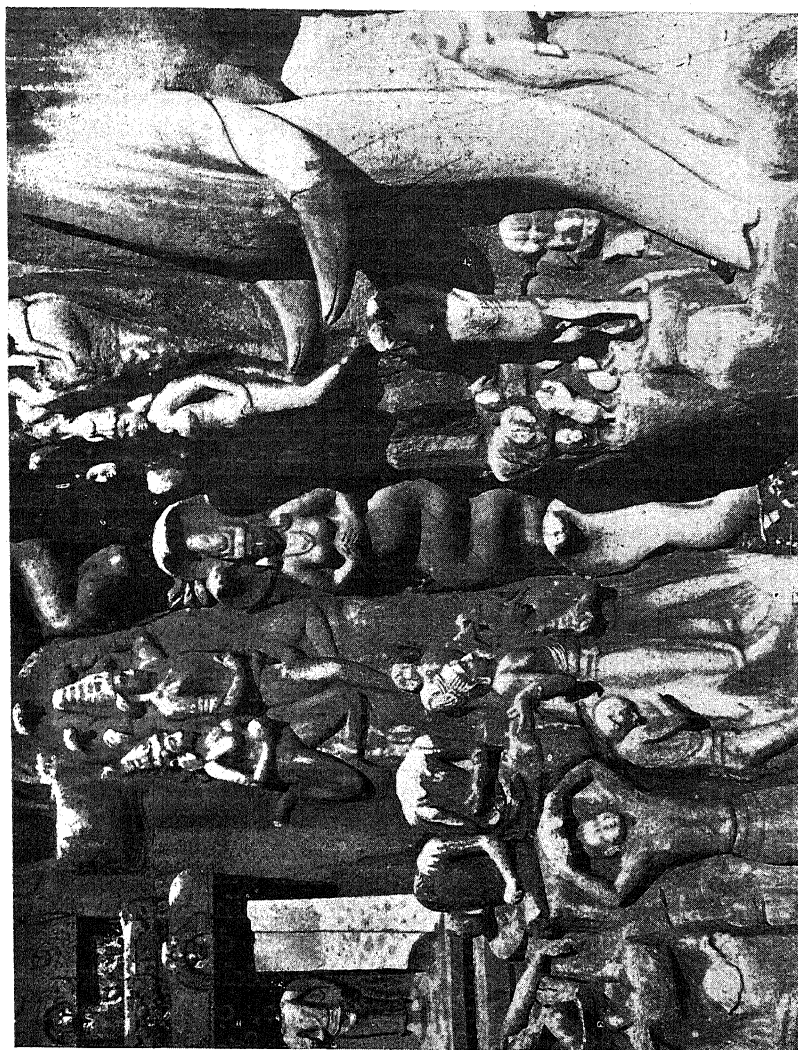
*Cliché Galtonbeu.*

Fig. 64. — Mâvalipuram. Descente de la Ganga.

amour de la nature, quelle intelligence, ici, des formes florales et animales ! Comme nos cathédrales sont des encyclopédies de pierre, les portes de Sâñçi déroulent devant nous le poème merveilleux de la nature indienne, le véritable *Livre de la Jungle*. Citons seulement sur la porte orientale l'adoration de l'arbre par le peuple des animaux, buffles, félins, nâga et garuḍa, antilopes, éléphants sauvages, tous venus apporter au symbole de la Bodhi l'hommage de la création (fig. 8) ; sur la même porte l'adoration du stûpa par les éléphants sauvages (fig. 9 et 11 bis), rêve d'un François d'Assise qui aurait eu les connaissances de Mowgli ; sur la porte nord les admirables paons qui décorent l'extrémité débordante du linteau médian (fig. 10 et 15). De même, en demi-ronde-bosse, les splendides éléphants domestiques qui servent de chapiteaux aux portes orientale et septentrionale (fig. 9, 12, 15) : les sculpteurs d'Açoka à Sârnâth n'avaient pas, eux-mêmes, si puissamment modelé. Notons aussi les charmants éléphanteaux chargés de jouer le rôle de nos anges dans la scène de la Conception ou de la Nativité (fig. 6 et 15). Citons enfin tout particulièrement, sur le linteau médian de la porte méridionale, l'admirable scène de l'éléphant-bodhisattva dans la forêt, entouré de son troupeau (shaḍḍanta jâtaka) (fig. 7). Les bas-reliefs assyriens paraissent bien conventionnels, les bas-reliefs grecs eux-mêmes risqueraient de paraître froids devant ces scènes d'un naturalisme délicat et attendri.

Remarquons à ce propos ce qui distingue des animaliers classiques les animaliers indiens : c'est précisément leur sympathie fraternelle envers tous les êtres vivants, sentiment qui dérive à la fois du dogme de la transmigration et d'une tendresse universelle proprement bouddhique et jaina, ou (plus tard) krishnaïte. Sous l'inspiration des *jâtaka*, la jungle est devenue un paradis terrestre.

En somme cet art bouddhique — M. Ramaprasad Chanda le faisait naguère remarquer — traduit moins l'idéal de renoncement et d'extinction qui fut celui du bouddhisme



*Cliché Goloubew.*

FIG. 65. — Descente de la Gangâ : nâga et nâgi.

théorique que l'amour le plus frais, le plus naïf, le plus païen de la vie. Ce qui reste ici de la religion bouddhique, c'est seulement la douceur et la simplicité. Nous sommes en plein naturalisme. Jamais, même dans la Grèce classique, on n'a exprimé avec tant de bonheur la joie innocente et spontanée de vivre. Jamais la poésie des formes féminines n'a été rendue avec plus de sensualité que dans les statues en ronde-bosse de fées (*yakshinî*) qui sur les portes est et nord raccordent les jambages à l'extrémité du linteau inférieur. Ces *yakshinî* correspondent un peu aux caryatides grecques. Mais les caryatides restaient des colonnes humaines immobilisées dans leur rôle architectural. La fée de Sâñcî s'élance librement hors de la construction. Elle s'accoude et s'adosse, dans un encorbellement de feuillage, au manguier qui grimpe à l'extrémité du linteau (porte nord); ou bien (porte orientale), se suspendant des deux bras, liane vivante, aux branches de l'arbre, elle penche et semble balancer dans le vide, en une courbe d'une grâce infinie, les « cruches d'or » de son riche buste, toute la fleur de chair de son jeune corps (fig. 13 et 14).

Cette robustesse voluptueuse des formes, on la retrouvera bien souvent à cette époque, notamment dans les deux couples enlacés et presque entièrement nus, sculptures rupestres qui gardent l'entrée du *çaitya* de Kârli. Les deux personnages masculins, avec leurs turbans à la manière des médaillons de Bhârhut et de Bodh-Gayâ, avec leur musculature athlétique, les deux nus féminins presque aussi puissants, et en même temps aussi sensuels que ceux des fées de Sâñcî, présentent de splendides types d'humanité. Même remarque à propos des donateurs et des donatrices de la véranda du *çaitya* de Kañhêri, au <sup>II</sup>e siècle de notre ère. En dépit de son utilisation bouddhique, cet art pourrait être appelé l'art païen de l'Inde (cf. fig. 84-85).

Le grand stûpa ou stûpa I n'est pas le seul des monuments de cet ordre à Sâñcî. La même localité en compte plus d'une dizaine. Le stûpa III est sans doute aussi du



*Cliché Goloubew.*

FIG. 66. — Māvalipuram. Détail.

1<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ. Sa porte méridionale, la dernière en date, d'une riche décoration, semble à Sir John Marshall ajoutée au commencement du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère. Quant au stûpa II, il présente, à côté de reliefs assez primitifs, certains détails d'un art beaucoup plus avancé, par exemple, dans un médaillon de balustrade, un délicieux nu féminin dans des lotus où Sir John Marshall croit remarquer la trace d'une certaine influence grecque. Mais on peut répondre que les types féminins d'influence hellénistique, tels qu'on les connaît au Gandhâra, sont loin de présenter



*Cliché Goloubew.*

FIG. 67. — Mâvalipuram. Détail.

cette grâce. Sans doute le nu du stûpa II de Sâñçi est infiniment plus souple, plus élégant, moins lourdement sensuel que les nus de Bhârhut, de Kârli et du stûpa I, mais cette heureuse transformation peut bien être spécifiquement indienne et, tout simplement, nous annoncer Amarâvatî.

L'enceinte de Bodh Gayâ pourrait dater des environs de l'an 100 avant Jésus-Christ. Les médaillons qui l'ornaient



*Cliché Goloubewa.*

FIG. 68. — Māvalipuram. Relief rupestre, VII<sup>e</sup> siècle.

sont d'un intérêt considérable à la fois par leur valeur esthétique, et par l'heureuse combinaison d'influences qu'on y découvre. Les éléments indiens y sont de la même qualité qu'à Bhârhut et à Sâñçi ; d'ailleurs les médaillons d'éléphants, d'éléphants ailés, de buflés et de taureaux sont presque identiques à Bodh Gayâ et à Bhârhut, attestant dans les deux cas le même naturalisme. Et le kshatriya au riche turban que nous admirions tout à l'heure à Bhârhut se retrouve également sur un médaillon de Bodh Gayâ. Mais en même temps Bodh Gayâ nous présente des thèmes d'origine hellénique : le quadrigé de Sûrya, traîné par un attelage de chevaux cabrés deux par deux en « cabrement divergeant », est certainement inspiré par la Grèce, de même que le centaure d'un des médaillons. Pourtant ces emprunts à l'hellénisme ne se présentent jamais à l'état brut comme ce sera le cas au Gandhâra. Ils sont assimilés, indianisés. C'est cette heureuse combinaison des infiltrations grecques et des traditions indigènes qui produit par exemple les délicieux éléphants ailés ou les charmantes vaches au corps de sirène qu'on verra persister de Bodh Gayâ à Ajantâ. On peut presque adresser le même éloge à la frise de Kankâlî près de Mathurâ, du début de notre ère, reproduisant des suparna (oiseaux mythiques) sous forme de harpies, et des kinnara sous forme de centaures. Mais déjà l'imitation se fait plus directe : on touche à l'art du Gandhâra.

### Le Buddha grec.

Tandis que le génie indigène se développait librement dans les écoles du monde gangétique et de l'Inde centrale, l'Inde du nord-ouest était tombée au pouvoir de princes grecs établis en Bactriane, qui étaient les derniers héritiers d'Alexandre en ces régions. La vallée du Kâbul, — le Gandhâra, comme on l'appelle parfois, du nom ancien d'un de ses districts — et le Penjâb devinrent ainsi terre hellénique et



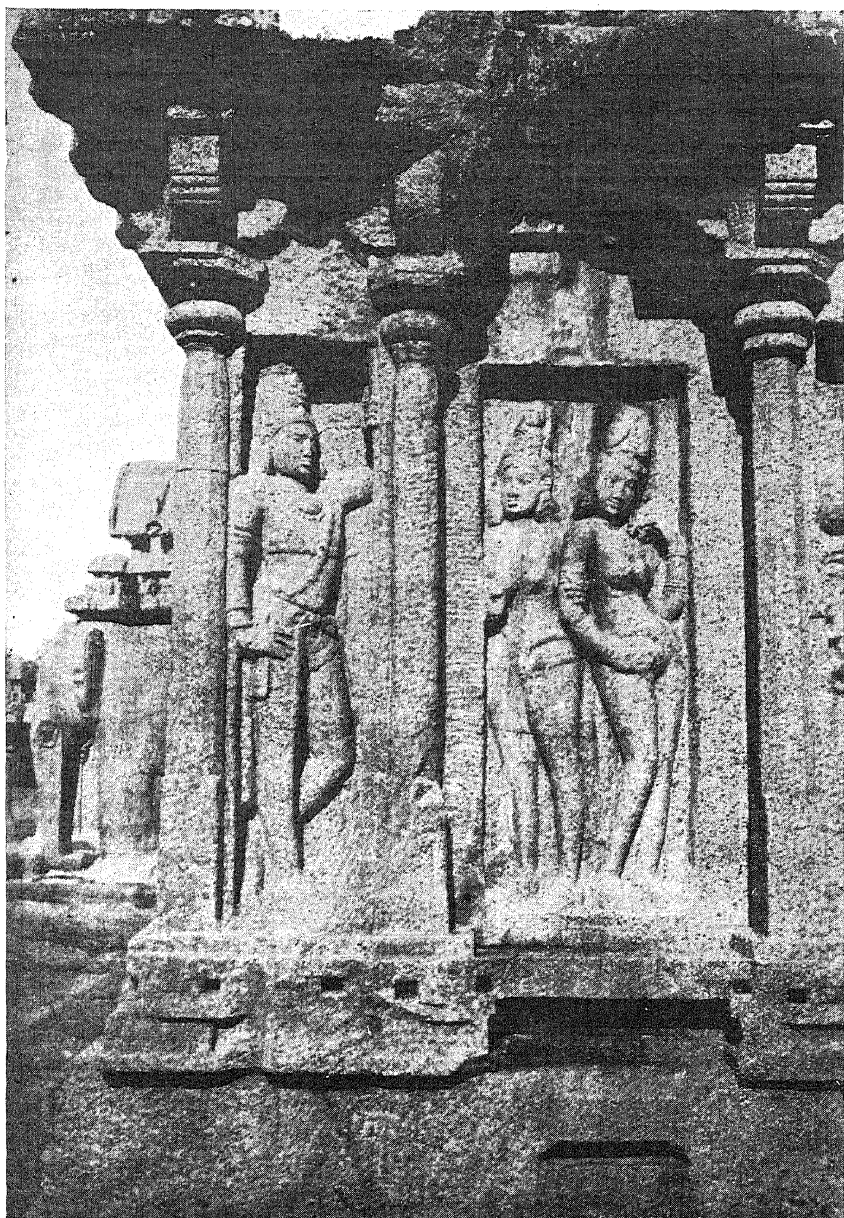


Cliché Götterbau.

FIG. 69. — Māvalipuram. Sculpture monolithe, VII<sup>e</sup> siècle.

le restèrent pendant toute la durée du II<sup>e</sup> siècle et pendant le premier tiers du I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ. Un de ces rois grecs, Ménandre, le Milinda de la tradition indienne, qui régnait vers 170-150 avant Jésus-Christ, poussa même ses armes jusqu'au Gange. Ce prince, dont les conquêtes dans l'Inde dépassèrent ainsi celles d'Alexandre et y laissèrent un plus durable souvenir, paraît s'être montré curieux de connaître la sagesse de l'Orient. Un ouvrage pâli, le *Milindapañha*, le met en scène dans un dialogue philosophique avec un docteur bouddhique. On a d'ailleurs retrouvé une monnaie de Ménandre portant l'insigne bouddhique par excellence, la Roue de la Loi (dharmaçakra).

Les Grecs furent chassés de la Bactriane d'abord (vers 135 avant J.-C.), de leurs possessions indiennes ensuite (entre 75 et 58 avant J.-C.), par différents peuples scythiques descendus de l'Asie centrale. Le principal de ces peuples, celui que les Romains connurent depuis sous le nom d'Indo-Scythes, fonda dans l'Iran oriental et l'Inde du nord-ouest un grand empire que les Indiens, — d'après le nom de la dynastie régnante, — appelèrent l'empire des Kushâna. Les empereurs kushâna, dont le plus célèbre est Kanishka, dominèrent l'Inde du nord dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle de notre ère et durant tout le II<sup>e</sup> siècle. Mais le siège de leur puissance resta l'ancien royaume grec, le pays plus ou moins hellénisé du Gandhâra et du Penjâb. Il est d'ailleurs à remarquer qu'ils se montrèrent dans une très large mesure les continuateurs des dynastes grecs et firent eux aussi figure de protecteurs de l'hellénisme en ces régions. Leur monnayage resta, comme celui de leurs prédécesseurs grecs, bilingue, avec nombreuses inscriptions grecques. Comme les derniers rois grecs, comme Ménandre, plusieurs d'entre eux protégèrent ou même adoptèrent le bouddhisme. Les Écritures bouddhiques sont pleines de l'éloge du roi Kanishka. On a, de plus, retrouvé en 1908 près de Pêshawar, à Shâh-jî-ki-Dhêrî, un reliquaire bouddhique avec le nom et le portrait de ce roi, reliquaire qui est l'œuvre d'un grec ou d'un eurasien.



*Cliché Jouveau-Dubreuil.*

FIG. 70. — Mâvalipuram, Arjuna-ratha.

nommé Agésilas (Agiçala en prakrit). Nous possédons enfin de Kanishka une monnaie qui porte un Buddha debout, auréolé, nimbé, drapé à la grecque, avec, pour légende, le mot *Boddo* en caractères grecs. Cette monnaie nous avertit que l'art gréco-bouddhique est né.

L'école gréco-bouddhique que l'on appelle aussi, du nom d'un de ses principaux foyers, école du Gandhâra, est l'école la plus orientale de l'art gréco-romain d'Asie, travaillant pour le compte du bouddhisme. D'après M. Foucher, elle dut se former dans les cantons abrités du Kâbul où l'hellénisme avait si solidement pris racine et donc à l'époque où il y était déjà bien acclimaté, c'est-à-dire vers les derniers temps de la domination des rois indo-grecs. Cette école dut parvenir à son apogée vers le 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, époque où le bel art gréco-romain des Césars et des Flaviens devait exercer une influence considérable sur le goût des souverains Kushâna. Elle déclina et tomba en décadence aux 1<sup>re</sup> et 3<sup>es</sup> siècles, suivant en cela l'exemple de l'art romain à partir de la dynastie antonine. Elle se survécut, d'une survie sans grand caractère, à travers le 4<sup>e</sup> siècle et jusqu'en plein 5<sup>e</sup> siècle, et fut pratiquement détruite par les invasions hunniques du début du 6<sup>e</sup> siècle. Encore des stucs gréco-bouddhiques purent-ils être fabriqués en série dans la région jusqu'au 7<sup>e</sup> siècle, comme le laisseraient peut-être supposer certaines trouvailles de Sir John Marshall à Taxila et de MM. André Godard et Barthoux à Hadda, près de Jelâlâbâd.

L'innovation essentielle de l'école du Gandhâra est d'avoir sculpté l'image du Buddha et des divers saints bouddhiques que l'ancienne école indigène, à Bhârhut et à Sâñcî, ne représentait que par des symboles. Pour la première fois sur les bas-reliefs nous voyons figurée tout au long la légende du Buddha : cycle de l'Incarnation, avec notre bodhisattva descendant sous la forme d'un jeune éléphant dans le sein de sa mère; cycle de la Nativité, avec la reine Mâyâ debout sous l'arbre du jardin de Lumbinî et l'enfant jaillis-

sant de son flanc droit pour être recueilli par les dieux Indra ou Brahmâ; représentation des Sept Pas et du Bain du Nouveau-Né, où — rencontre curieuse — on voit les Grecs créer pour le Buddha ce même type de l'enfant divin, du « sacro bambino », avec sa nudité charmante et sa grave



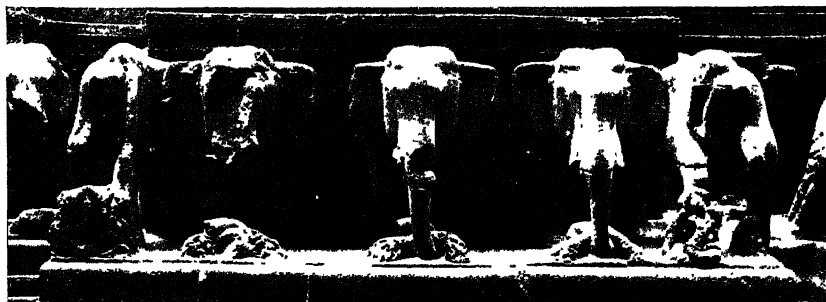
*Cliché Goloubew.*

FIG. 71. — Mâvalipuram. Gaja-Lakshmi de la grotte de Varâha, VII<sup>e</sup> siècle.

auréole, que l'art chrétien retrouvera pour l'Enfant-Jésus. Puis, dans la même veine, l'horoscope émis par l'anachorète

Asita, tenant familièrement, en présence du roi et de la reine, l'Enfant sur ses genoux.

Toutes les scènes de la vie du bodhisattva suivront ainsi, tant les Grecs, dans leur anthropomorphisme instinctif, devaient trouver incompréhensibles les scrupules des premiers sculpteurs indiens à représenter la vie du Bienheureux. Nous verrons donc le bodhisattva adolescent, à l'école, étonner son maître par son savoir — et ce sera, dans un style provincial, une réminiscence de quelque fresque romaine. Nous verrons la présentation de la fiancée, Gopâ, une belle dame à la toilette romaine avec une certaine mollesse asiatic. Le concours d'armes et de pugilat auquel, d'après le *Lalitavistara*, le bodhisattva fut astreint pour ses fiançailles,



Cliché Goloubew.

FIG. 72. — Le Kailâsa d'Ellora : l'éléphantomachie.

fournira aux artistes grecs des thèmes tout préparés. La première méditation du jeune homme sous l'arbre jambu (pommier rose), avec les scènes agricoles, sera moins heureusement traitée, car les sculpteurs du Gandhâra, au contraire des maîtres indigènes, sont de piètres animaliers. Le Sommeil des Femmes nous présentera, avec bien des poncifs, quelques scènes de gynécée assez correctes. Le Grand Départ, les adieux du bon cheval *Kanthaka* sont également traités avec beaucoup de fidélité, mais ici encore il est regrettable que les auteurs de nos bas-reliefs n'aient été neuf fois sur dix

que de médiocres artisans, sans aucun talent d'animaliers. Sans doute y a-t-il plus de réalisme dans les rencontres avec des anachorètes brahmaniques et dans les figurations du Buddha-ascète (« les austérités de Gautama ») parce que les sculpteurs hellénisants se trouvaient en présence d'un thème déjà classique en Occident, le poncif dit « du philosophe barbu », qu'ils n'avaient ici qu'à répéter, et aussi



FIG. 73. — Çiva et Pârvatî, Kailâsa.

*Cliché Goloubew.*

parce que leurs connaissances anatomiques pouvaient, pour la maigreur des torsos d'ascètes, se déployer librement.

A partir de la scène de l'Illumination, les artistes gandhâriens créent le type du Buddha, traditionnellement répété depuis lors : c'est un sage grec, debout ou assis à l'indienne,

drapé dans l'ample manteau monastique (*samghâtî*) qui est ici traité comme une toge (fig. 22); la tête est celle d'un Apollon individualisé seulement par le chignon de l'ancien turban seigneurial (*ushrîsha*), par le point de la sagesse entre les deux yeux (*ûrnâ*), par l'allongement du lobe des oreilles (dû à la lourdeur des pendants chez l'ancien prince Siddhârtha), et, le cas échéant, par l'auréole, création orientale dont l'art gréco-levantin dotera à l'est les saints bouddhiques, à l'ouest ceux du christianisme (fig. 17-18).

Autour de ce type du Buddha, de cette figure de philosophe grec à la tête apollinienne, vont s'ordonner toutes les scènes canoniques depuis l'Illumination jusqu'au Nirvâna : l'assaut de Mâra, avec des monstres ici sans grand caractère, la prédication aux cinq premiers disciples, la conversion des anachorètes Kâçyapa (miracles du feu et du serpent), l'ordination forcée de Nanda; puis la conversion de l'ogre d'Âtavî, l'offrande du singe et la soumission du nâga Apalâla, — trois scènes où, par exception, les reliefs du Gandhâra arrivent à présenter un certain pittoresque; même pittoresque et même naturalisme animalier, d'autant plus remarquables ici qu'ils sont plus rares, dans la scène de la visite d'Indra au Buddha méditant, avec le singe également en méditation, les oiseaux, le lion et l'antilope, bas-relief de Loryân Tangai au Musée de Calcutta. Le grand miracle de Çrâvastî, avec la double production de l'eau et des flammes, est au contraire rendu avec la plus grande fidélité, mais aussi avec froideur, à la manière des miracles du Christ dans l'art byzantin. Quant au nirvâna, c'est naturellement un des thèmes les plus fréquemment représentés : le Buddha repose couché sur le côté droit, la tête appuyée sur la main droite; dans cette position ses vêtements ont gardé la chute de plis de la station verticale; autour de lui, disciples et saintes femmes éplorés; puis, avec le même entourage, représentations de l'ensevelissement, de la mise au cercueil et de la crémation : scènes en somme assez analogues à celles de nos *Pieta* et de nos ensevelissements. Enfin « guerre »,



partage, transport et vénération des reliques complètent le cycle gandhârien de la vie du Buddha.

Quand on feuillette dans les volumes de M. Foucher la série de ces bas-reliefs, si on oublie une seconde les thèmes proprement bouddhiques qui les inspirent, on a l'impression d'une sorte de vie du Christ, racontée par des artistes gréco-romains (et même plutôt romains que grecs). Qui ne connaît



*Cliché Goloubew.*

FIG. 74. — Danse de Çiva à Ellora.

trait rien de l'histoire pourrait s'imaginer qu'une forme de christianisme a conquis l'empire romain dès le 1<sup>er</sup> siècle et que l'art roman et gothique a été ainsi précédé d'un art chrétien officiel dans la Rome des Césars.

Le christianisme devait constituer son iconographie

d'après les modèles de l'Olympe classique. D'après le même principe les personnages du panthéon bouddhique sont ici traduits par des équivalents du panthéon gréco-romain. Le Buddha, nous l'avons vu, est un Apollon doté des signes de la bouddhité; et le même type — aux différences de coiffure et d'attributs près — servira pour les six Buddhas du passé qui ont précédé Çâkyamuni, et pour son successeur éventuel, le Buddha futur, Maitrêya. C'est encore le type apollinien qui a servi pour les bodhisattvas, mais, cette fois, un type indianisé, transformé en jeune rāja, avec toute la toilette des seigneurs penjabis ou awadhis à l'époque kushāna : riche turban à bouffettes, enrichi de pierres s'il s'agit du prince Siddhārtha, ou chignon brahmanique plus ou moins orné s'il s'agit de Maitrêya; draperie de la dhotī laissant à nu le buste, ou tout au moins la partie droite de la poitrine; et, sur tout cela profusion de bijoux, colliers, anneaux d'avant-bras, bracelets aux poignets, pectoraux, sautoirs, pendants d'oreille, etc. Enfin, pour achever de distinguer du Buddha le bodhisattva, les moustaches, mode, semble-t-il, nouvelle, car elle est inconnue aux kshatriya de Bhārhut et de Sâñcī et paraît bien avoir été importée dans l'Inde du nord-ouest par les conquérants scythiques (fig. 19-20). Ce même type royal, directement copié d'après le milieu sera prêté aux dieux brahmaniques mêlés à la vie du Buddha, Indra et Brahmā.

Au contraire les têtes de démons et de yaksha seront la plupart du temps empruntées aux types de génies barbus de la sculpture grecque, depuis les grotesques du Céramique jusqu'aux têtes de Zeus, d'Héphaïstos, d'Héraklès ou de Poseïdon. Le génie familier Vajrapāni, avec son foudre, sera fréquemment la copie d'un Zeus à moins qu'il ne soit traduit en Héraklès, en Eros, en Hermès ou en Dionysos. Certains Yaksha deviendront des Atlantes. Le thème indien du Garuḍa enlevant une Nāgī sera interprété par le motif alexandrin de Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus. Certaines Nāgī sont des Bacchantes. Le génie des richesses,

Pâñcîka, ou Kuvêra, roi des Yaksha, sera tantôt un râja indien, d'après le type ci-dessus, tantôt un éphèbe alexandrin.

Et maintenant quel jugement porter sur toutes ces œuvres ? Au point de vue iconographie leur intérêt ne saurait être exagéré car, grâce à leur fidélité canonique, elles nous permettent de suivre pas à pas, sans symbole ni devinette la légende du Buddha telle que la raconte par exemple le *Lalitavistara*. Au point de vue esthétique, c'est une autre affaire. Évidemment la sculpture gandhârienne, avec ses figures souvent molles et sans caractère, ses motifs d'école adaptés sur commande, et, disons le mot, ses poncifs, ne saurait être comparée, pour la sincérité de la foi, l'émotion, la spontanéité de l'inspiration, à l'école de Sâñçi ni, à *fortiori*, aux écoles postérieures des temps gupta et pallava. Aussi bien est-ce la trahir que de la ranger parmi les écoles indiennes. Au contraire, si on la met à sa place légitime, parmi les écoles hellénistiques, elle y fait figure très honorable. Au lieu d'accabler le Gandhâra en l'opposant au gupta, rap-



Cliché Goloubew.

FIG. 75. — Noces de Çiva et de Pârvatî, Elephanta.

prochez-le d'Alexandrie, de Pergame, des diverses écoles provinciales de l'art romano-asiatique ou romano-syrien : il prendra toute sa valeur (fig. 22, 23, 24). Bien mieux : les caractères indiens de cette statuaire, méconnaissables tout à l'heure, ressortiront par contraste. Ce qui nous apparaîtra souvent alors, ce ne sera plus la banale copie d'un Apollon de décadence, ce sera, sous la souple draperie hellénique, un adolescent au charme étrange, pareil aux dieux nouveaux qui conquéraient alors l'Occident, Mithra ou Adonis.... Et quand le type s'indianisera davantage pour traduire les princes bodhisattva, avec moustaches, turbans, torse nu, colliers et bracelets, on aura la figure pleine de fierté d'un véritable rāja (bodhisattva de Shâhbâz-garhî, rapporté au Louvre par M. Foucher, (fig. 19-cf. fig. 20), et bodhisattvas analogues de Bunêr ou de Sahri-Bahlol reproduits au tome II de *l'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*).

Du reste, quand on parle de l'art gréco-bouddhique, il faut sans doute distinguer les époques. Si nous prenons les œuvres du premier siècle, comme le profil de Buddha donné par M. Foucher au Musée du Louvre ou la tête de Buddha aux cheveux ondes à la grecque donnée au Musée Guimet par M. Georges Clemenceau (fig. 18), nous voyons dans leur pleine fraîcheur les qualités proprement helléniques que nous signalions tout à l'heure : le profil, notamment, reste d'une fierté tout apollinienne. De même qualité les bas-reliefs du don Clemenceau au Musée Guimet, avec leurs Buddhas, leurs bodhisattvas et leurs dévatas noblement drapés dans l'himation transformé en manteau monastique ou *samghatî*. Cette noblesse de la draperie persistera même beaucoup plus tard dans les terres cuites reproduites en série, comme le prouvent les charmantes figurines de Hadda, en Afghanistan, rapportées au Musée Guimet en 1924 par M. et M<sup>me</sup> André Godard ou expédiées du même site au Musée en 1928 par M. Barthoux (fig. 22-26).

Au contraire si l'on s'arrête devant le relief du Buddha au Grand Miracle (Miracle de Çrâvastî), rapporté en 1925

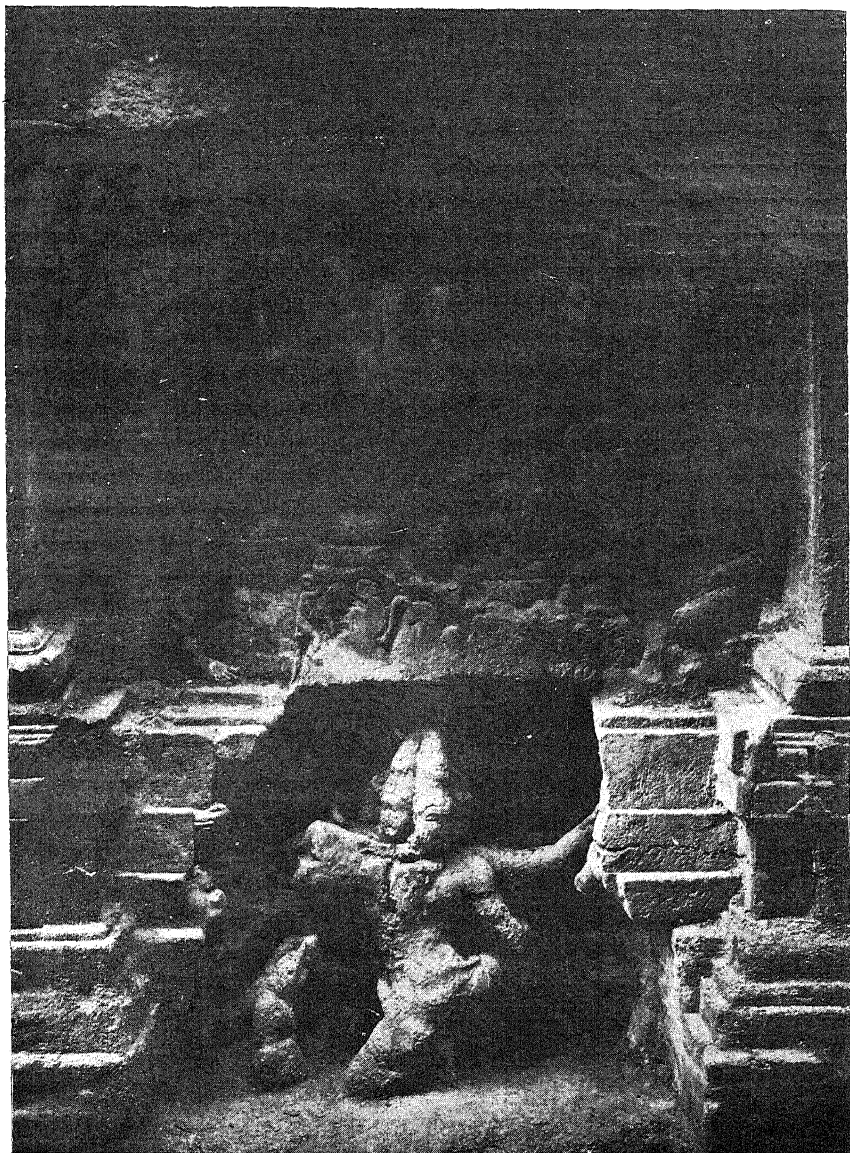


*Cliché Goloubew.*

FIG. 76. — Relief du baiser, Kailâsa.

de Pâtâvâ (Afghanistan) par M. J. Hackin, nous découvrons les traces d'une évolution profonde. Œuvre magnifique d'ailleurs, mais d'un tout autre style (fig. 21). Tandis que les Buddhas Clemenceau s'apparentent à l'art des dynasties julio-claudienne et flavienne, le relief rapporté par M. Hackin évoque l'art du bas-empire romain, le tassement de l'époque dioclétienne. Le traitement de la draperie illustre suffisamment cette différence : encore classique sur les pièces Clemenceau, elle se stylise sur le Buddha de Pâtâvâ, adhère au corps, comme mouillée, et nous donne de la sorte le passage du drapé gandhârien au nu gupta. — Ainsi de la comparaison de ces œuvres un double enseignement se dégage : d'une part la certitude que l'art gréco-bouddhique du Gandhâra, école provinciale de l'art gréco-romain, a suivi l'évolution générale de cet art depuis l'époque d'Auguste jusqu'à la Tétrarchie; d'autre part que l'art gandhârien a cédé peu à peu à une « reprise indienne » qui nous conduit insensiblement au classicisme indigène connu sous le nom d'art gupta.

Enfin un élément nouveau vient — au moment même où nous imprimons — de nous être fourni par les figurines en stuc, sans doute assez tardives (III<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles), découvertes à Hadda, près de Jelâlâbâd, par la mission archéologique de M. Barthoux et envoyées par lui en très grand nombre au Musée Guimet. Avec plusieurs pièces de cette série nous nous écartons du gréco-bouddhique trop souvent conventionnel, banal et fade jusqu'ici connu. A côté des éternels bodhisattvas apolliniens qui répondent à ce signalement, nous avons la surprise de découvrir dans les représentations de divinités auxiliaires, de Vajrapâni, de yaksha, de barbares et de démons, des figures d'une saveur d'accent et d'une puissance de réalisme singulièrement inattendues (fig. 26). Au lieu des Barbares interchangeables que le Gandhâra nous avait jusqu'ici livrés, voici de véritables et savoureux « ethniques », portraits parlants de Scythes aryens au type gaulois, de Perses semblables à ceux de la mosaïque



*Cliché Goloubew.*

FIG. 77. — Çiva, Pârvati et Râvana, Kailâsa.

d'Arbèles, ou de Mongols au nez camus. Mais surtout, remarque qui s'imposera aux yeux de tout visiteur, de telles œuvres produisent l'impression de pièces gothiques. Telle tête de divinité barbue évoque le beau Dieu d'Amiens ou les saints du portail sud-ouest de Reims; tels démons de l'Assaut de Mâra s'apparentent non plus à l'art grec, mais aux démons — têtes décoratives, caryatides ou gargouilles — de Reims, d'Amiens et de Notre-Dame de Paris. Voici, sur une minuscule tête de terre cuite, spirituel, aigu et dépouillé, un véritable « Sourire de Reims ». Et c'est encore presque un ange de Reims que cette grande figure portant des fleurs dans le pli de sa robe pour les jeter sous les pas du bodhisattva. Voici de curieuses têtes imberbes dont la solide construction, l'expression intense, la valeur de portrait, la coiffure même — sorte de capuchon ou manière de chaperon — n'ont plus rien de l'antique, mais s'affirment spécifiquement médiévales : des pages ou des clercs de notre école bourguignonne. Voici des reîtres moustachus, et plus loin un « écorché » de Ligier Richier. C'est déjà notre sculpture chrétienne tout entière — jusques y compris le réalisme de notre xiv<sup>e</sup> siècle — que les stucs de Hadda ont ainsi pressentie et annoncée.

Il y a même là, à notre avis, un fait qui, dépassant le domaine de l'art gréco-bouddhique, présente une importance exceptionnelle pour l'histoire générale de l'art. On pourrait l'énoncer ainsi : aux approches du Moyen Age, *l'art gréco-romain d'Extrême-Orient*, abandonné à lui-même et évoluant sur ses données propres, était en train, lorsqu'il fut brutalement détruit par l'invasion des Huns, d'inventer les formules auxquelles *l'art gréco-romain d'Extrême-Occident* devait aboutir quelques siècles plus tard, — le roman et le gothique.

Mais nous nous écartons ici du sujet du présent volume. Pour suivre l'histoire de ce « gothique bouddhique », il nous faudrait quitter l'Inde et nous transporter dans la Chine Wei du v<sup>e</sup> siècle, comme nous y invite d'ailleurs, dans ces



mêmes fouilles Barthoux du Musée Guimet, un relief de *Hadda* portant un bodhisattva assis, jambes croisées, dans sa niche, œuvre tout à fait analogue aux reliefs photographiés par Chavannes dans les grottes Wei de Yun-kang.

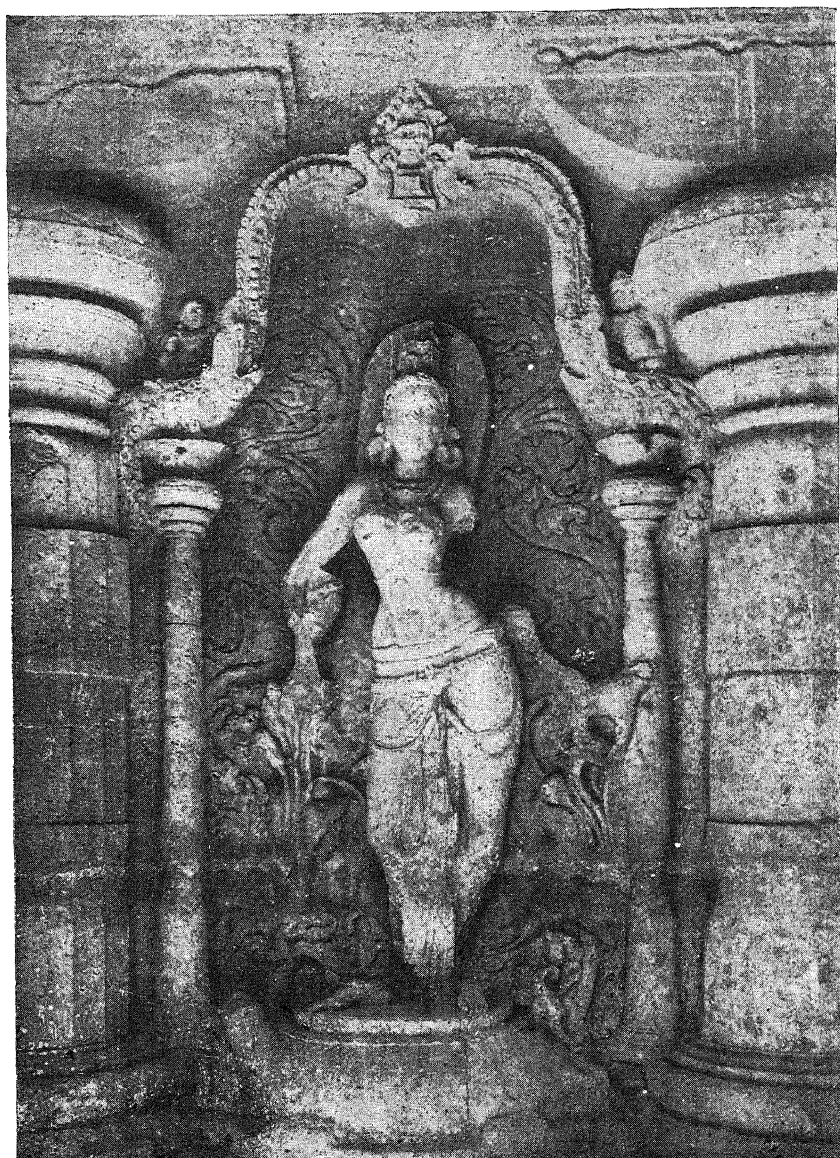
Dans l'Inde, l'art bouddhique avait suivi une évolution toute différente.

### L'art gupta : constitution de l'esthétique indienne.

Les dominations étrangères qui s'étaient si longtemps exercées dans l'Inde du nord prirent fin aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles de notre ère. Un grand empire national, celui des Gupta, se fonda dans le bassin oriental du Gange, au vieux pays de Magadha (Béhar et Bengale) et domina l'Inde du nord et l'Inde centrale durant tout le IV<sup>e</sup> siècle et les trois quarts du V<sup>e</sup>. Après la chute des Gupta, un autre grand empire indien s'éleva encore sur le Gange avec le roi Harsha de Kanauj (première moitié du VII<sup>e</sup> siècle). Quant au Dékhan, il avait conservé son indépendance avec plusieurs dynasties indigènes dont la principale est celle des Andhra (circa 200 avant J.-C. à 200 de notre ère), à laquelle succédèrent les Pallava (III<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles).

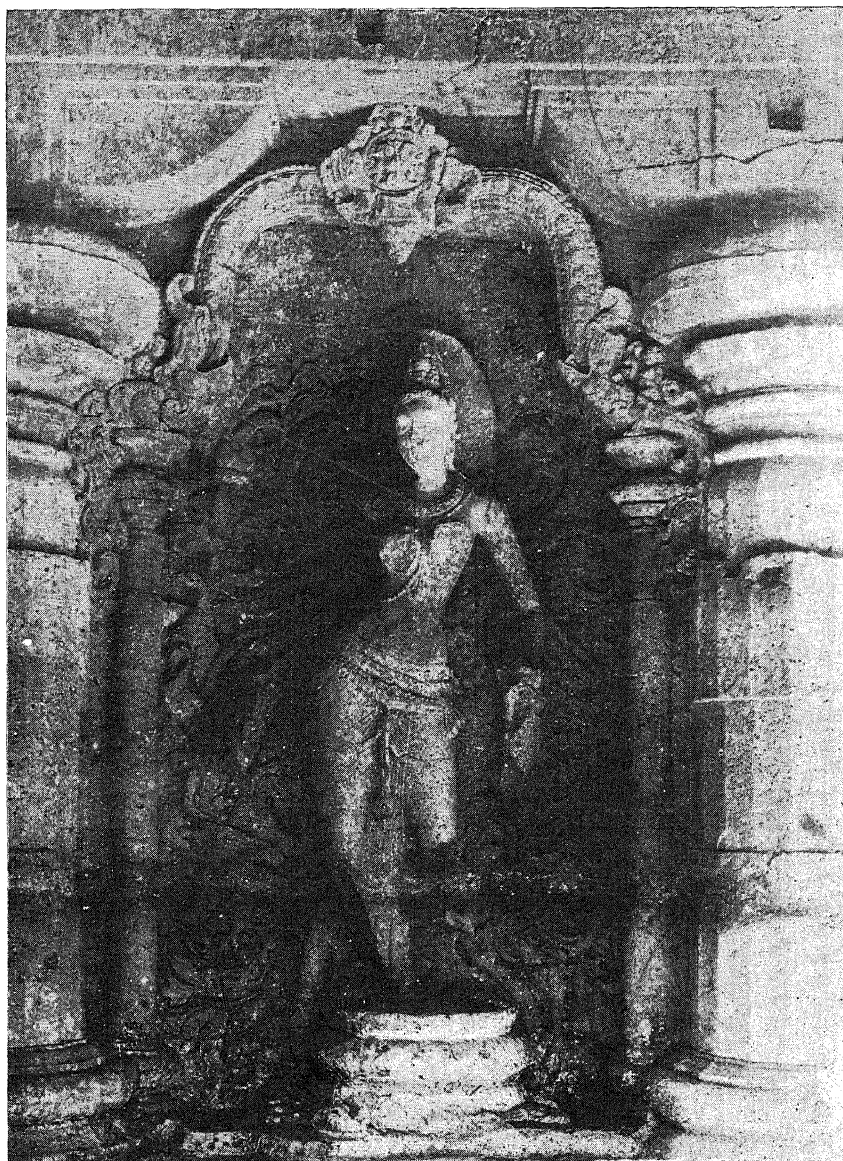
Ce fut sous ces diverses dynasties nationales que se dégagèrent définitivement, par l'élaboration des éléments indigènes de Bhârhut et de Sâñçi et par l'adaptation des éléments étrangers du Gandhâra, une esthétique proprement indienne.

Cette esthétique s'annonce déjà dans le premier art de Mathurâ, contemporain de l'art gandharien, puisque l'un et l'autre ont fleuri aux deux premiers siècles de notre ère, sous la domination des rois indo-scythes ou kushâna. Les Buddha de l'école de Mathurâ, assez abondamment représentés dans les Musées de Mathurâ et de Sârnâth-Bénarès, se distinguent nettement de ceux du Gandhâra. M. A. Coomaraswamy, qui en a fait une étude spéciale, note leurs caractères particuliers : tête rasée, sans boucles; le cas échéant



*Cliché Goloubew.*

FIG. 78. — La déesse fluviale Yamunâ, Kailâsa.



*Cliché\_Goloubew.*

FIG. 79. — La déesse fluviale Sarasvâti, Kailâsa.

ushmîsha en spirale; pas d'ûrnâ entre les yeux; épaule droite toujours nue; poitrine très bombée; draperie adhérent étroitement au corps, au point de donner, avec ses plis schématisés, l'impression d'un vêtement mouillé; expression générale d'énergie plutôt que de douceur. M. Coomaraswamy pense que ce style (qui a servi également à Mathurâ pour des statues jaina) ne doit rien aux modèles gréco-bouddhiques et que c'est lui, bien plutôt que le gréco-bouddhique, qui aurait créé les premières images du Buddha. Nous avouons, malgré l'argumentation de l'éminent archéologue, nous en tenir à l'opinion ancienne qui, avec M. Foucher, voit au contraire dans les Buddhas ou dans les Jinas de Mathurâ une adaptation indienne de l'art du Gandhâra. Le passage du lourd drapé gandhârien aux « vêtements mouillés » de Mathurâ nous semble ici encore l'acheminement logique au « nu gupta » de l'époque suivante (cf. fig. 42). De même le caractère de force excessive de ces œuvres nous paraît trahir quelque embarras chez les sculpteurs indiens qui venaient de recevoir en héritage la plastique du Gandhâra, en attendant qu'ils aient trouvé la note exacte avec la douceur fondue des Gupta. — Du reste cette « reprise indienne » se manifeste librement dans les nus féminins d'époque kushâna, au musée de Mathurâ, notamment dans le groupe de la femme à l'enfant qui semble avoir été particulièrement cher à cette école. Nous voyons persister là l'idéal féminin de Bhârhut et de Sâñçî, la richesse du buste, la lourdeur des seins contrastant avec la souplesse de la taille, le hanchement élevé au rang de canon esthétique. Mais cette voluptueuse beauté indienne, sans rien perdre de ses charmes capiteux, s'affine désormais. Ses proportions sont plus harmonieuses, sa séduction plus savante. Nous sommes en marche vers Amarâvatî et Mâvalipuram. — Une statue du Musée Guimet (fig. 84-85) paraît en plein Moyen Age se rattacher à la tradition de ces maternités de Mathurâ.

A Amarâvatî l'évolution artistique est plus continue. Cette ville située au Dêkhan oriental, entre l'embouchure

de la Godâvarî et celle de la Krishnâ, fut un moment la capitale du puissant royaume des Andhra — les Andarae de Pline —, qui subsista, comme on l'a dit, du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ jusqu'au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, et qui, en face des dominations gréco-scythiques installées au Nord, constituait à bien des égards une « Inde indienne », refuge du génie national. L'art de la région d'Amarâvatî (fig. 31), tel qu'on peut l'admirer au Musée de Madras et aussi, désormais,



FIG. 80. — Vishnu en roi-lion, Ellora.

*Cliché Goloubew.*

au Musée Guimet, établit un lien de continuité singulièrement précieux entre les anciennes écoles de Bhârhut et de Sâñçi et l'art médiéval hindou. Le hiatus provoqué dans le Nord par l'imitation hellénistique n'existe pas ici. Le génie indien y poursuit librement son évolution sans que rien vienne contrarier

ses tendances. De fait, tel porteur de chasse-mouches sur un relief du Musée Guimet, provenant de la région d'Amarâvatî, est — physionomie et toilette — un ethnique de la première manière indienne qui pourrait provenir de Sâñcî (fig. 27). De même, dans le beau marbre de la Tentation de Mâra originaire de Nâgârjunikonda et qui paraît dater du III<sup>e</sup> siècle de notre ère (fig. 28), le Buddha, conformément à la manière de la vieille école, n'est figuré que par ses symboles traditionnels : l'Arbre de la Bodhi, le siège vide, l'empreinte des pas. Nous admirons aussi, chez les tentatrices, des nus féminins encore assez apparentés à ceux des fées de Sâñcî, de même que les éléphants de l'armée démoniaque et les divers animaux de la frise inférieure présentent ce réalisme synthétique, vigoureux et souple qui restera l'apanage des animaliers indiens depuis le Sârnâth d'Açoka jusqu'à Mâvalipuram.

Sur la pièce suivante, du même groupe, mais un peu plus tardive (IV<sup>e</sup> siècle), représentant « la Vie de Gynécée » (fig. 29) et le « Sommeil des Femmes » (fig. 30), nous voyons encore ce même paganisme naïf, cette même joie innocente du nu que les maîtres de Bhârhut et de Sâñcî nous ont révélée. Sans doute même, du fait des perfectionnements techniques, y a-t-il ici une sensualité plus affinée, une fraîcheur plus délicate encore. A-t-on jamais modelé d'un ciseau plus caressant, avec plus d'amour de la vie que dans ce groupe de jeune reine assise qu'une naine ou une enfant aide à se relever, à moins qu'elle ne la lutine ? Par ailleurs, d'un relief à l'autre, un profond changement s'est produit : le bodhisattva, indiqué seulement par des allusions symboliques sur la scène de la Tentation, est ici représenté. C'est que dans l'intervalle l'exemple du Gandhâra a pénétré jusqu'au Dêkhan. Du reste, sur un quatrième relief, où se voit le Buddha entouré d'orants, c'est bien à un Buddha gandhârien que nous avons affaire, caractère d'autant plus frappant que, dans la même pièce, le registre immédiatement inférieur nous montre des types spécifiquement indiens. Ajoutons

que, non loin de là, M. Jouveau-Dubreuil a également découvert et envoyé au Musée Guimet une curieuse tête de Buddha qui n'est pas gréco-bouddhique, mais « romano-bouddhique » (le bas du masque dénonce un type curieusement néronien), ce qui ne doit pas trop nous surprendre si nous songeons



*Cliché Goloubew (cf. Van Oest, éd.).*

FIG. 81. — Mahācāmūrti d'Elephanta.

qu'on a retrouvé à côté une pièce de monnaie des Césars : témoignage évident, selon la remarque de M. Jouveau-

Dubreuil, des anciennes relations maritimes entre l'Égypte romaine et le royaume Andhra.

Ce groupe d'Amarâvatî, sans rien perdre de son évidente unité, est d'ailleurs singulièrement divers. Autant de styles que de pièces. Après les figures, si chaudement sensuelles qu'elles en sont comme fondues, de la Vie de Gynécée, voici dans un cinquième relief, plus tardif (IV<sup>e</sup> ou même V<sup>e</sup> siècle), des figures princières ou féminines dont l'élégance allongée, presque botticellienne, nous annonce Ajantâ.

Souvent l'école d'Amarâvatî nous offre quelque tableau de pierre, d'une composition parfaite, œuvre de quelque très grand artiste ignoré. Voyez le médaillon du conte de l'éléphant furieux, aujourd'hui au Musée de Madras (fig. 32). La bête, enivrée par le traître Dêvadatta, est lâchée sur le passage du Buddha. Elle se rue dans la foule, renverse tout. On la voit à gauche qui, de sa trompe, saisit un malheureux et le lance au loin. L'élan de l'animal galopant, la terreur de la foule, le geste des deux amants qui, devant la mort, se jettent dans les bras l'un de l'autre, toute cette scène de panique forme un saisissant contraste avec l'épilogue représenté sur la droite du médaillon : la bête, domptée par « la force de la bienveillance bouddhique », vient se prosterner devant le Bienheureux souriant et calme.

Nous avons dit un mot de l'élégance des nus dans la seconde manière d'Amarâvatî. Certains des nus féminins sont de véritables tours de force, par exemple dans les représentations de femmes prosternées aux pieds du Buddha (fig. 33). Plus loin, au milieu de sa cour de serviteurs et de femmes dévêtues, on nous montre quelque jeune et beau prince, couvert seulement d'un léger pagne et accoudé sur son siège de parade en une pose d'une inexprimable fierté (fig. 36). Ailleurs, enfin, dans l'adoration du stûpa (fig. 38) et dans la descente de l'Éléphant de la Conception dont la châsse merveilleuse est portée par les dieux (fig. 39), nous remarquerons les personnages aériens et dansants aux nus très allongés, aux mouvements d'une



extraordinaire souplesse, qui caractérisent tout un côté de l'art d'Amarâvatî et annoncent Aihole et Mâvalipuram (fig. 40). Nous sommes désormais loin de Sâñçi. Ou plutôt l'art tout naturaliste de Sâñçi s'est maintenant spiritualisé sous une influence supérieure qui a soulevé la vie au-dessus d'elle-même et atteint le plus haut idéalisme. Nous arrivons de la sorte à l'art gupta.

L'art *gupta*, ainsi appelé parce qu'il se forma dans la région gangétique sous le règne de la grande dynastie des Gupta (iv<sup>e</sup> et v<sup>e</sup> siècles de notre ère), porta à leur apogée les tendances qui se faisaient jour à la fin de l'école d'Amarâvatî. Les écoles gupta reprennent à leur compte la plastique suprêmement élégante d'Amarâvatî en même temps que la riche sensualité de Mathurâ. Mais Amarâvatî, malgré la spiritualité de ses dernières œuvres, restait en général trop mondaine et trop agitée : les ateliers gupta

la spiritualiseront encore et l'apaiseront. De même la robustesse païenne de Mathurâ, reste des anciennes écoles de Bhârhut



*Cluché Goloubew.*

FIG. 82. — Mahâçamûrti d'Elephanta. Détail.

et de Kârli, ne pouvait plus suffire à une époque de métaphysique profonde et subtile comme le iv<sup>e</sup> siècle bouddhique : les ateliers gupta la fondirent dans le canon d'une beauté nouvelle : et l'esthétique indienne se trouva créée.

Nous parlons à dessein d'une *esthétique* nouvelle et non pas seulement d'un *art* nouveau. Cette esthétique indienne, remarquons-le, suppose une pensée qui a connu le canon hellénique, mais qui ne l'a connu que pour s'en affranchir et créer elle-même un canon égal. En se libérant ainsi du classicisme grec, devenu au Gandhâra un poncif, l'art gupta a produit un classicisme nouveau, vivant celui-là parce que né des conditions mêmes du milieu. L'art gupta tire les règles de sa plastique non seulement de la connaissance du vêtement indien et des conditions de la vie subtropicale, mais de la science du corps indien lui-même. Il supprime la draperie qui étouffait ce corps habitué aux mousselines transparentes : la draperie, il ne l'indique plus que par les fluides sinuosités — les ondes — d'un vêtement diaphane qui semble mouillé et collé aux membres, en attendant que ces sinuosités mêmes disparaissent et que le vêtement ne soit plus indiqué que par l'intersection discrète des lignes terminales.

En même temps la sculpture gupta a rendu au corps indien sa souplesse et sa douceur natives. Pour exprimer les dimensions de ce corps, elle cherche ses mesures, non dans les proportions géométriques des Grecs, mais dans les courbes vivantes qu'offre la nature, dans le geste des fleurs, dans les ondulations enveloppées du corps animal. Le visage devra avoir l'ovale d'un bel œuf, en attendant, dans l'art pâla du Bengale, de suivre les lignes, plus nerveuses, de la feuille de bétel. Le front, entre les cheveux et les sourcils, aura le contour d'un arc. Les sourcils, bien unis, seront, eux aussi, semblables à un arc ou aux feuilles de l'arbre nîm. Les yeux de femme seront pareils au hochequeue ou à l'œil de biche. Les yeux des divinités seront semblables au lotus. Le nez féminin sera en fleur de sésame; les lèvres

« humides, douces et rouges » se compareront au fruit du bimba. Le menton sera un noyau de mangue, le cou aura la forme d'un coquillage, le torse la douceur d'un mufle de vache et la poitrine des héros sera telle un corps de lion. L'épaule et l'avant-bras auront la courbe de la trompe de l'éléphant. L'avant-bras ressemblera aussi à un tronc de bananier ; les doigts auront le renflement des cosses de haricot ; les mollets seront pareils au poisson gonflé de frai. Les mains et les pieds seront deux lotus.

Quant à la pose favorite des corps, surtout des corps féminins, ce sera la pose « à trois flexions » (*tribhanga*), la tête par exemple penchée à droite (pour les statues féminines) et le buste incliné vers la gauche, tandis que, grâce au jeu du hanchement indien, les jambes reviennent vers la droite (vice-versa pour les statues masculines dont la tête penchera à gauche). (Cf. Abanindra Nath Tagore, *Art et anatomie hindous*.)

Ce souci d'imiter les courbes florales et animales, cette recherche des attitudes « compensatrices » qui font rendre au corps le maximum de ses effets plastiques et semblent le tendre comme une grande fleur inclinée, ont renouvelé l'esthétique indienne. Désormais, pendant dix siècles, une eury-



Cliché Goloubew.

FIG. 83. — Mahécamûrti, figure centrale.

thmie souveraine l'animerà. Plus rien de heurté. Les contours des membres s'adouciront en un fondu d'une inexprimable suavité. On obtiendra ainsi un art synthétique, assoupli, simple et harmonieux où, aucun détail secondaire ne venant interrompre les lignes générales, la beauté terrestre traduira directement la plus haute spiritualité. Aussi, bien que le nu domine désormais, aucun nu plus chaste que ce nu gupta. Entre l'art naïvement païen de Sâñçi et l'art lourdement sensuel du Dékhan méridional postérieur, nous atteignons ici les plus hautes régions de l'âme aryenne.

Les deux spécimens les plus heureux de la statuaire gupta sont le Buddha assis à l'indienne et faisant le geste de la prédication dit de la dharmacakra-mudrâ, grès brillant de 1 m. 40, au Musée de Sârnâth (fig. 41), — et le Buddha debout, de 2 m. 20, originaire de Jamalpûr, aujourd'hui au Musée de Mathurâ (fig. 42), le premier presque nu, le second vêtu d'une draperie diaphane, tous deux nimbés de l'immense auréole circulaire des Gupta, tous deux datant du v<sup>e</sup> siècle de notre ère. Citons de même, merveille de jeune corps indien vivant et respirant sous la transparente mousseline, le Buddha colossal de cuivre de Sultanganj, aujourd'hui au Musée de Birmingham. Membres purs et harmonieux, visages d'une suavité tranquille, art si imprégné d'intellectualité qu'à travers la beauté tout idéale des formes il traduit directement l'âme. Peut-être comprendrons-nous mieux le caractère de ces œuvres si nous songeons qu'elles sont contemporaines de la métaphysique lumineuse et fluide des grands idéalistes indiens du v<sup>e</sup> siècle, d'un Asanga et d'un Vasubandhu. Selon la formule de V. Goloubew, nous nous trouvons là en présence d'un art non plus indo-grec, mais — la Grèce et l'Occident ayant été éliminés — *indo-classique*.

A l'art d'Amarâvatî et à l'art gupta du Gange s'apparente aussi l'art de Ceylan et de l'Inde Extérieure. Une preuve curieuse en a été fournie récemment : on connaissait, au Musée de Madras, un beau Buddha debout, d'Amarâ-

vatî, vêtu d'un manteau monastique à petits plis, les cheveux crépelés à la manière gupta (fig. 43). Or la réplique en a été retrouvée en Annam dans l'art čam de Dong-du'o'ng, et identifiée par M. Victor Goloubew comme provenant de Ceylan (fig. 44). La statuaire de Ceylan révèle en effet une évidente influence gupta. C'est ainsi que le splendide grand Buddha d'Anurâdhapura, dans l'attitude de la méditation (dhyâna-mudrâ), haut de 2 mètres, qui date du iv<sup>e</sup> ou du v<sup>e</sup> siècle et que M. A. Coomaraswamy admire à juste titre comme un des chefs-d'œuvre de l'art indien, est frère du Buddha de Sârnâth. Quant aux frises animales — éléphants, chevaux, bovidés, etc. — des « pierres de lune » d'Anurâdhapura (v<sup>e</sup> siècle?), elles rappellent également les animaliers d'Amarâvatî et de l'art gupta.

Au cours des lignes qui précèdent nous avons fait allusion à certains gestes (*mudrâ*) ou à certaines attitudes (*āsana*) des statues bouddhiques. En effet, de même que l'art du Gandhâra a fixé une fois pour toutes les scènes traditionnelles de l'histoire du Buddha, de même l'art gupta, avec l'art pâla qui le continue, a définitivement constitué le canon religieux et artistique des gestes et des attitudes bouddhiques.

Conformément aux textes sacrés, le Buddha est généralement représenté sur un trône de lotus (*padmāsana*). Dans cette pose du *padmāsana*, il est assis à l'indienne, les jambes croisées de façon à faire reposer chaque pied sur la cuisse opposée, la plante en dessus. Une variante de cette pose sera celle du *vīrāsana*, « la pose du héros » dans laquelle le pied droit est caché sous la jambe gauche au lieu d'être posé dessus. Une seconde variante est le *yogāsana*, pose de méditation, dans laquelle les genoux sont un peu relevés et maintenus par une bande, selon la coutume des yogins.

À côté de ces attitudes en quelque sorte hiératiques, qui caractérisent l'immobilité sublime de l'Illumination ou tout au moins le calme majestueux de la prédication, on rencontre diverses poses « de délassement » ou « d'aisance » (*lalitāsana*,

*sukhāsana*), d'une ligne plus souple, avec une jambe repliée et même soulevée, et l'autre pendante. La plus connue, la plus élégante aussi, est celle du « délassement royal » ou du « plaisir royal » (*mahârāja līlāsana*), dans laquelle la jambe gauche est repliée et le genou droit dressé pour soutenir le bras droit, la main droite pendant par-dessus le genou; le torse, un peu penché en arrière, est soutenu par le bras gauche qui prend appui sur le trône.

Quant aux statues debout, elles sont, comme le Buddha de Mathurâ, dans une pose rigide et rigoureusement frontale, ou bien, comme le Buddha de Sultāngañj, à Birmingham, affectées d'un léger déhanchement qui, de l'axe de la tête, du tronc et des jambes, forme une ligne brisée, soit que la tête dans ce cas reste droite (*samabhanga*), soit qu'elle soit penchée (*tribhanga*), soit qu'elle soit indifféremment penchée ou droite (*âbhanga*) : nous avons là le principe de ces attitudes penchées, parfois un peu précieuses mais si eurythmiques aussi, qui, plus tard, au Moyen Age, seront l'objet de la prédilection des sculpteurs çivaïtes de l'Inde du sud.

Les gestes (*mudrâ*), comme les attitudes, ont fait l'objet d'une classification savante. Le plus fréquent sur les statues bouddhiques est le geste de la méditation (*dhyāna mudrâ*), associé à l'attitude du *padmāsana*, et dans lequel les mains du Buddha reposent sur son giron, l'une sur l'autre, la paume en dessus et les doigts étendus. Vient ensuite le geste du don, ou de la charité (*vara mudrâ*, *varada mudrâ*), avec la main tombante, la paume ouverte en dessus et les doigts étendus, inclinés en avant. Puis le geste de l'absence de crainte, c'est-à-dire le geste qui rassure (*abhaya mudrâ*), la main ouverte à hauteur de l'épaule, paume en avant, doigts levés, — un des gestes les plus tendres et les plus spiritualisés du canon bouddhique. De ce geste dérive celui de l'argumentation (*vitarka mudrâ*), qui est le même, sauf que l'index ou le médius touche le bout du pouce. Un autre geste, très fréquent, est celui de la mise en branle de la Roue de la Loi (*dharmaçakra mudrâ*), c'est-à-dire de la prédi-

cation : les deux mains placées devant la poitrine, « la droite tournée en dehors, le pouce et l'index se touchant, la gauche tournée en dedans, le pouce et l'index venant toucher les deux doigts de l'autre main » (fig. 41). Quant au geste « de toucher la terre » (*bhūmisparça mudrā*), il se réfère à la scène où le Buddha, assailli par le Malin, prit la Terre en témoignage : le Buddha, assis en padmāsana, laisse pendre sa main droite par-dessus son genou droit, paume en dessous, de façon à ce que les doigts touchent ou effleurent le sol. Enfin le geste d'adoration et aussi de salutation (*añjalimudrā*), les deux mains levées, jointes paume contre paume.

Ces gestes rituels sont trop souvent étudiés au seul point de vue de la symbolique religieuse. Ils méritent pourtant de nous retenir aussi par leur qualité esthétique propre. Jamais en effet la valeur spirituelle des mains — fleurs de chair qui tiennent dans leur calice toute la pensée et toute la tendresse humaines — n'a été

comprise avec tant de mysticité. Toute la grande paix bouddhique est enveloppée dans le geste de dhyāna mudrā. Toute « la force de mansuétude » du Bienheureux se dégage de cette abhaya mudrā en laquelle, depuis vingt-quatre siècles,



Cliché Gauthier.

FIG. 84. — Maternité, Inde du Nord, ca IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles.  
Musée Guimet.

la moitié de l'humanité trouve son refuge. Quelle calme assurance d'autre part dans la prise de la terre en témoignage ; quelle élégance souveraine — l'élégance de la raison chez le sage parfait — dans les gestes d'argumentation et de dharmaçakra ! Et comme pour prouver la valeur universelle de ces gestes sacrés, ne sont-ce pas aussi des symboles chrétiens que cette añjali et cette vara mudrâ dans lesquelles, de Fra Angelico aux maîtres d'Ajantâ, tous les cœurs purs, d'un commun accord, ont exprimé leur double idéal de foi et de charité ? Les mudrâ bouddhiques, quand elles trouvent des interprètes dignes d'elles, ce sont, si l'on nous permet d'emprunter ici le langage de Ruskin, « des gestes d'âme », — c'est la pure beauté morale directement traduite en esthétique.

Ces principes trouvent une application particulière dans la peinture bouddhique, notamment dans les fresques d'Ajantâ.

Le principal groupe de peintures bouddhiques dans l'Inde est celui d'Ajantâ. Cette localité assez isolée, située à l'extrême pointe nord-ouest de l'État du Nizam d'Haiderabad, en direction du Khandesh, renfermait tout un ensemble de vihâra et de monastères souterrains que la piété des fidèles décora de très nombreuses fresques murales, depuis le <sup>II</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'au <sup>VII</sup><sup>e</sup>.

Les premières en date de ces fresques sont celles des grottes 9 et 10, qui furent exécutées vers l'an 100 de notre ère, sous la dynastie des Andhra. On se rappelle que les Andhra, souverains du Dêkhan, régnaient aussi à Amarâvatî. Les premières fresques d'Ajantâ se trouvent ainsi historiquement associées à cet art d'Amarâvatî dont nous avons vu l'importance dans la formation de l'esthétique indienne. C'est dire que les fresques des caves 9 et 10, malgré leur antériorité relative, ne représentent nullement un art primitif. Selon la remarque de M. Percy Brown, il s'agit au contraire, comme pour Amarâvatî, d'un art déjà parvenu à sa maturité, qui s'impose par un style hardi et simple et par un dessin singulièrement vigoureux. Les scènes, en général, sont bien



équilibrées, les figures adroitement dessinées, le traitement des mains présente déjà cette mysticité qui est le secret des maîtres d'Ajantâ.

Après une interruption de deux siècles et demi, nous arrivons à une nouvelle floraison picturale, représentée par les piliers de la grotte 10. Ces peintures qui paraissent dater des environs de 350, sous la dynastie Gupta, décèlent une assez grande différence de style avec les œuvres du II<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, dans l'intervalle—ici comme à Amarâvatî, — l'art gréco-bouddhique du Gandhâra a fait sentir son influence. Le traitement du nimbe bouddhique et celui de la draperie, notamment, révèlent d'incontestables affinités gandhâriennes. D'autre part, comme le fait observer Percy Brown, bien que ces œuvres trahissent un certain conventionalisme, le dessin des figures nous montre, dans les attitudes, une noble simplicité, une dignité et une largeur en progrès sur les séries antérieures. À côté de l'influence gandhârienne, c'est là proprement l'apport des temps gupta.

La troisième série est constituée par les fresques des grottes 16 et 17 qui datent des environs de l'an 500, sous le



*Archives photographiques.*

FIG. 85. — Sculpture indienne du Nord, ca X<sup>e</sup> siècle.  
Musée Guimet.

règne de la petite dynastie locale des Vākātaka, alliée par le sang aux empereurs Gupta. La grotte 16, la première en date, est remarquable « par la combinaison des figures avec des motifs architecturaux — d'une architecture d'ailleurs tout aérienne, légère et fantastique » (Percy Brown). Citons dans cette manière une belle Triade bouddhique et un élégant « Sommeil des Femmes ». Dans la grotte 17, M. Percy Brown signale d'autre part un « style narratif » assez frappant : c'est « une galerie de peinture illustrant les scènes de la vie du Buddha ; on se trouve en présence d'une conception moins idéaliste que dans les précédentes séries, avec, au contraire, un sens dramatique plus intense : il s'agit ici d'un art plus direct qui s'adresse au peuple lui-même ». C'est dans cet esprit que sont traités, notamment, un Retour à Kapilavastu, la représentation des Sept Buddhas, et diverses scènes du *Viṣvāntara jātaka*. Mais cette veine populaire (d'ailleurs toute relative) n'enlève rien à la distinction des figures, comme le prouvent les élégants cortèges de Gandharva et d'Apsaras, ainsi que diverses scènes d'amour (fig. 45 et 46).

La grotte 19, qui peut dater de 550 environ, avec ses nombreux Buddhas et son Retour à Kapilavastu, forme le lien entre ce groupe et celui du VII<sup>e</sup> siècle.

Le dernier groupe comprend les grottes 1 à 5 et 21 à 26. Les deux de beaucoup les plus importantes sont les grottes 1 et 2 qui ont été décorées entre 600 et 650, à l'apogée de la dynastie čalukya, laquelle régna sur le pays maharatte et domina le Dėkhan de 550 à 753. La grotte 1 renferme peut-être les plus célèbres fresques d'Ajantā, comme « le beau bodhisattva » au lotus bleu (Mañjuçrī ou Avalokiteṣvara) (fig. 47), la pesée de la chair du *Çibijātaka*, et la scène de banquet où l'on voulait jadis voir le roi de Perse Khusraw Pārvīz et qui représente en réalité, comme l'a établi M. Foucher, le dieu Pāñčika ; à noter que, s'il ne s'agissait pas, comme on l'avait cru, du fameux monarque sāsānide, le groupe en question ne dénote pas moins une incontestable



FIG. 86. — Çiva. Art du Carnate, xv<sup>e</sup> siècle. Appartenant à M. C. T. Loo.

influence iranienne : la scène du banquet de Pâñčika de la grotte 1 doit être rapprochée des personnages sasanisants de Dandân Uiliq, près de Khotan reproduits au tome III de cet ouvrage, et qui sont d'ailleurs à peu près de même époque (VIII<sup>e</sup> siècle) (par parenthèse on se convaincra à ce propos de l'énorme aire de diffusion des influences sâsânides dans la peinture orientale, depuis Ajantâ jusqu'en Kachgarie, en passant par Bâmiyân et Dukhtar-i Nushirwân). Mais en même temps que ces affinités indo-iraniennes, M. Percy Brown remarque dans la même grotte 1 de curieuses ressemblances de style et d'idéal avec l'art indo-javanais des reliefs de Bôrôbudur, au VIII<sup>e</sup> siècle.

La grotte 2, la dernière en date (fig. 48) présente deux styles distincts, — l'un, note Percy Brown, largement conventionnel et déployant un formalisme analogue à celui des peintures de Dandân Uiliq en Kachgarie, que nous venons de mentionner ; l'autre, ajoute le même critique, trahissant, à côté des figures centrales qui restent l'œuvre de très grands artistes, des défaillances de main dans les figures accessoires, et, plus généralement, un manque d'unité qui contraste avec la science de composition des groupes antérieurs. A remarquer aussi qu'après les influences perses, M. Percy Brown croit discerner ici certaines influences chinoises, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe au passage de Hiuan-tsang et des autres pèlerins chinois d'époque T'ang.

Chacun des thèmes principaux d'Ajantâ mériterait une analyse particulière. Toute une étude pourrait être faite par exemple sur les types masculins, depuis l'élégant kshatriya à la légère moustache, aux vêtements diaphanes, à la souplesse de torse presque féminine, jusqu'aux types plus ou moins iraniens que nous mentionnions tout à l'heure, avec barbes, bonnets coniques et vêtements épais. Il y aurait lieu de signaler encore toutes les scènes de la vie de cour : le cortège du jeune prince monté sur son éléphant, sortant du palais avec une escorte à cheval de la grotte 1, le beau défilé d'éléphants richement caparaçonnés, montés par des



FIG. 87. — Statue de Brahmâ. Art du Carnate, xve siècle. Ayant appartenu à M. Loo.

guerriers et encadrés de cavaliers de la grotte 17, — une vraie scène de l'épopée indienne où M. Foucher a retrouvé l'illustration du *Simhalâvadâna*, l'histoire du marchand *Simhala* devenu roi de Ceylan. Il faudrait détailler enfin toutes les scènes de la jungle où des Barye inconnus ont apporté à l'observation directe de la vie animale un réalisme et une fougue dignes des animaliers de Sâñcî, — notamment le combat de buffles de la grotte 1, la mêlée d'éléphants de la grotte 19 et, dans la grotte 10, le troupeau d'éléphants de l'histoire de l'éléphant à six défenses (*Shaddanta jâtaka*). Notez encore dans le même genre les charmants éléphants employés comme motifs décoratifs sur les panneaux de la grotte 1, à la manière de Sâñcî et de Bodh Gayâ. A remarquer de même la suprême élégance des antilopes (antilopes adorant un stûpa, grotte 17), la vérité saisissante des gestes de singes (grotte 17) ou des figures de loups, la splendeur décorative des paons, bien dignes, eux aussi, de ceux de Sâñcî. Nous renvoyons, pour les reproductions de ces morceaux, aux splendides albums de M. Victor Goloubew (éditions Van Oest).

Il ne serait pas sans intérêt de rappeler à ce propos (nous revenons à dessein sur ces rapprochements) qu'aux portes de l'Inde, la Perse sâsânide possédait une école d'animaliers de talent. Citons seulement le relief des parois droite et gauche de la grande grotte de Taq-i Bustân (circa 620), figurant la chasse de Khusraw II, que nous avons reproduite au tome I du présent ouvrage : on distinguera, à côté des différences locales, plusieurs caractères communs. Les éléphants de la Chasse aux sangliers, notamment, nous ont paru, à un nouvel examen, sur place, très influencés, sinon même directement inspirés par l'art indien.

D'autre part, toute une étude pourrait être consacrée à la survivance des motifs classiques à Ajantâ : sortes d'Amours ou de petits génies faisant lutter des coqs ou des cabris, thème purement gréco-romain qu'on a parfois la surprise de voir mêlé à un thème bouddhique resté spécifiquement indien (grottes 1 et 17). De même pour les représentations

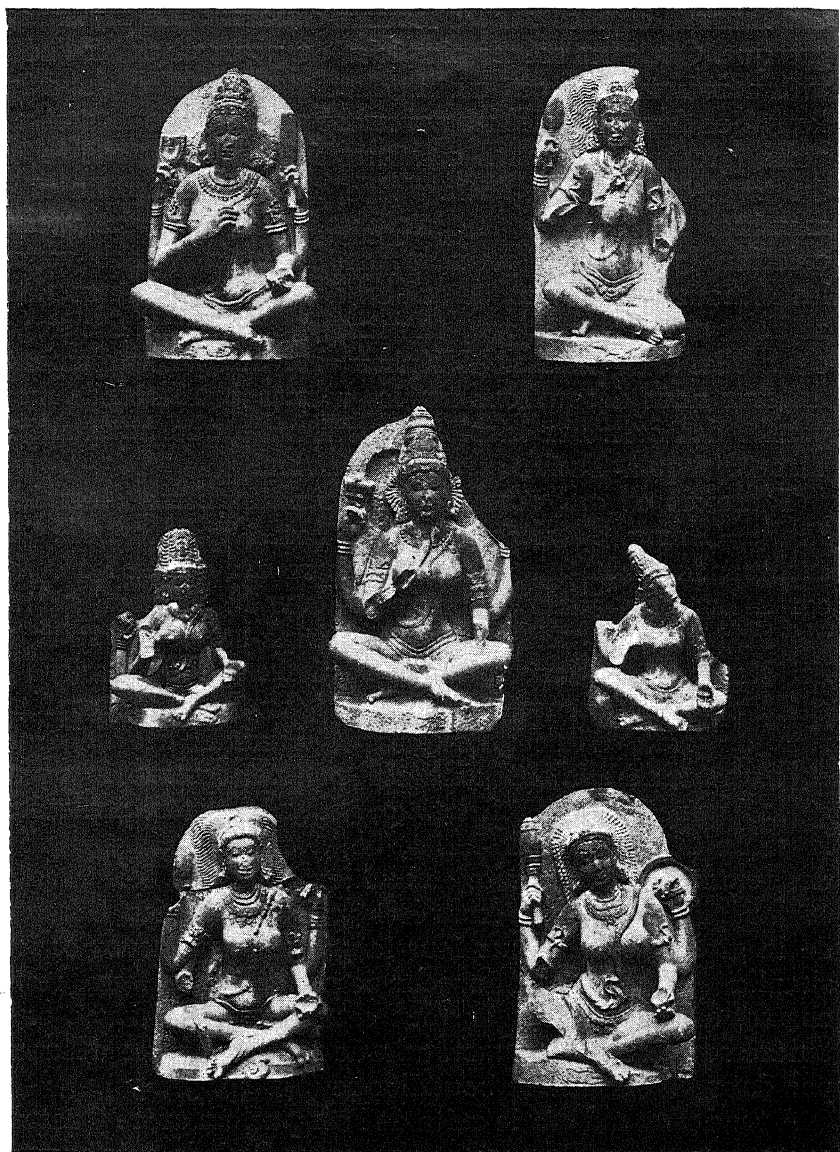


FIG. 88. — Les Sept Mères. Art du Carnate, xve siècle. Appartenant à M. C. T. Loo.

des kinnarî, copiées sur les femmes-oiseaux de la mythologie grecque. Quelques scènes plus loin, on pourrait noter l'adaptation indienne de ces motifs classiques. A côté des nâganyâ en forme de sirènes purement grecques de la grotte 2, voici (grotte 1) d'autres créatures fabuleuses ayant le bas du corps et la queue de la sirène, mais dont la tête et les membres antérieurs sont ceux d'un buffle ou d'une vache : création typique du génie indien. De même nous voyons les Amours classiques se mêler dans les panneaux décoratifs à une flore exotique, ou même alterner avec des singes, des buffles et de charmants éléphanteaux aux grâces d'enfants. Ailleurs nous découvrons sur les mêmes panneaux le motif persan des animaux héraldiques affrontés que nous retrouverons jusqu'à Turfân, en Asie centrale.

Toutefois ce qui domine c'est le naturalisme éternel de l'Inde. Comme c'était lui, tout à l'heure, qui inspirait l'art des grands animaliers, c'est lui encore qui anime les beaux corps humains jouant librement dans la lumière subtropicale. Mais ici combien ce naturalisme se trouve spiritualisé dans ses tendances et raffiné dans son expression ! Il suffit pour s'en convaincre de rappeler tous les nus féminins d'Ajantâ, d'une grâce florale, d'une liberté de lignes et d'une variété d'attitudes qui en font comme le poème de la femme hindoue (cf. fig. 49, 50, 51) : par exemple dans la scène de l'Assaut de Mâra, de la grotte 1, la séduction des tentatrices aux invites d'une lascivité à la fois savante et juvénile. Il suffit d'énumérer tous les couples d'amants de la grotte 1, d'évoquer leur langueur voluptueuse et leur simplicité raffinée, leur douceur de poses et la caresse, restée chaste, de leurs gestes, surtout cet abandon spirituel, cette tendresse infinie grâce auxquels de tels motifs ne détonent pas dans un sanctuaire bouddhique (fig. 49, 51, 52).

A tous ceux qui ont le culte de l'art pur, un autre Quattrocento, une autre Florence et une autre Ombrie entr'ouvrent ici leur mystère. Devant ces figures féminines au pur ovale, aux longs yeux, à l'expression à la fois chaste, voluptueuse





FIG. 89. — Statue de Mère. Appartenant à M. C. T. Loo.

et mélancolique, aux longs corps grâciles dans leurs poses d'un esthéticisme savant, devant ces nus innocents et souples, c'est aux femmes de Sandro Botticelli que nous songeons malgré nous, aux *Nativitate di Venere* les plus divinement préraphaélites. Aussi bien l'inspiration est-elle un peu semblable chez le peintre des Uffizi et chez les vieux maîtres d'Ajantâ. Si, des deux côtés, on a célébré avec un néo-paganisme fervent la valeur d'art des lignes féminines, la douceur pensive des beaux corps juvéniles, le maître florentin, pas plus que ses lointains devanciers d'Ajantâ, n'oublie que ces créatures de grâce doivent participer à la religiosité du milieu. Le traitement des mains, chez les peintres d'Ajantâ, suffirait seul à exprimer la tendresse presque franciscaine qui les anime : quelle spiritualité dans les moindres gestes, quelle mysticité dans les effleurements les plus amoureux ! Jusque dans les scènes d'idylle, une piété émue pénètre les corps comme les âmes. Tout ce naturalisme reste ainsi passionnément mystique et la *bhakti* la plus fervente comme le plus haut idéalisme ne cesse de l'élever au-dessus de lui-même.

Enfin quand il s'agit de matérialiser la vision idéale des buddhas et des bodhisattvas, Ajantâ égale Mathurâ et Sârânâth. Aussi bien l'idylle indienne et la jungle fleurie qui forment le fond du décor ne sont là que pour mieux faire ressortir les figures des bodhisattvas. Or ces apparitions surnaturelles, à Ajantâ, comptent parmi les images les plus émouvantes qui aient jamais traversé le rêve humain. Rappelons seulement, merveille des merveilles, à la grotte 1 la grande image de bodhisattva — Mañjuçrî d'après M. Goloubew, Avalokiteçvara d'après M. Coomaraswamy —, vêtu de gaze transparente, coiffé d'une mitre « où les fleurs de lotus et de jasmin s'épanouissent dans l'or ciselé », et tenant d'un geste précieux dans la main droite une fleur de lotus bleu (fig. 47 et 53) : figure qu'il faut placer dans l'art universel à côté des plus hautes incarnations de la Sixtine, à côté des dessins les plus chargés d'âme — je songe au dessin pour le Christ de *la Cène* — de Léonard de Vinci.

Pour résumer en une seule formule ces impressions multiples, nous dirons que ce qui domine à Ajantâ, c'est la combinaison intime et harmonieuse du vieux naturalisme indien, si frais et juvénile, de Sâñcî, et de l'infinie douceur du mysticisme bouddhique. Et cela fait d'Ajantâ la synthèse même de l'âme indienne.

Les fresques de Sîgiriya, à Ceylan, relèvent de la même école. — La citadelle de Sîgiriya, « la Roche du Lion », servit de refuge au roi de Ceylan Kâçyapa I<sup>er</sup> (479-497). Il s'y fit construire un palais dont les substructions nous sont parvenues avec les peintures rupestres qui les ornaient. Ces peintures sont donc à peu près contemporaines de la grotte 16 d'Ajantâ. Aussi présentent-elles avec Ajantâ une évidente parenté, bien qu'on remarque d'un site à l'autre certaines différences techniques (absence des bleus à Sîgiriya). Cette parenté est d'autant plus frappante que le sujet des fresques de Sîgiriya est une suite de figures féminines lançant une pluie de fleurs, thème tout à fait conforme au canon que nous venons d'entrevoir. Que ces figures féminines représentent, comme le veut Percy Brown, les femmes du roi Kâçyapa, ou, comme le pense Coomaraswamy, des nymphes célestes (elles sont, effectivement, figurées à mi-corps dans des nuages), — elles accusent en tout cas les mêmes caractères : une pénétrante sensualité, legs de l'art païen de Bhârhut ou de Sâñcî, et une souveraine élégance, un suprême raffinement esthétique dans les gestes et dans les poses, une grâce botticellienne qui sont l'apport des temps gupta et post-gupta, la marque propre de l'époque de Kâlidâsa (fig. 54, 55).

Un dernier foyer de peinture bouddhique est celui des grottes de Bâgh dans l'État de Gwalior, à 375 kilomètres au nord d'Ajantâ. Les fresques de Bâgh, qui peuvent dater de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, donc assez proches dans le temps des grottes 1 et 2 d'Ajantâ, présentent avec elles une grande ressemblance de style. Elles s'en distinguent en ce qu'elles ne semblent plus si exclusivement bouddhiques, mais

paraissent pour une bonne part entièrement profanes. Les défilés de cavaliers et d'éléphants de parade, fondus à Ajantâ dans l'ensemble de l'inspiration religieuse, sont ici traités pour eux-mêmes. Du reste toute une partie des fresques semble consacrée à des reproductions de scènes des drames musicaux accompagnés de danses, connus sous le nom de hallîçaka. Cette influence purement mondaine nous annonce qu'au moment où furent peintes les fresques de Bâgh, le bouddhisme était en train de disparaître de l'Inde.

L'heure de l'hindouisme était venue.

### **La révolution hindouiste : le panthéon hindou.**

Le bouddhisme, du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère, avait exercé une influence profonde sur l'évolution de la civilisation indienne, et tout particulièrement sur l'histoire de l'art. Mais il ne s'était jamais imposé à l'ensemble de la population. Même au temps de ses plus grands succès, la culture brahmanique et les cultes populaires rattachés au brahmanisme étaient restés en honneur, comme l'atteste la littérature indienne : c'est précisément au moment de la plus grande vogue du bouddhisme, entre le III<sup>e</sup> siècle avant et le II<sup>e</sup> siècle après notre ère, aux temps maurya, çunga et kushâna, que paraissent avoir été fixées ces deux bibles de la légende brahmanique que sont les épopées. Et à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, le fond brahmanique, remontant à la surface, élimina complètement ou réabsorba le bouddhisme. Du VIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, l'Inde ne connut pas d'autre panthéon que celui du brahmanisme devenu, avec le travail des siècles, l'hindouisme.

L'hindouisme est le syncrétisme religieux grâce auquel les brahmanes firent rentrer toutes les croyances, tous les cultes populaires dans le sein de leur propre orthodoxie. Ce syncrétisme fut basé sur la conception de la Trimûrti,

du dieu « à trois formes » ou Trinité hindoue, Brahmâ, Vishnu et Çiva; procédé commode, à la fois scolastique et populaire, pour harmoniser les trois religions principales qui se partageaient le pays : le brahmanisme ou religion de la caste sacerdotale, fondée sur les *Vêda*, — le vishnouisme avec ses multiples formes : krishnaïsme, culte de Râma, etc., — et le çivaïsme.

Brahmâ, dieu personnel tiré de l'Absolu métaphysique des *Upanishad*, était, comme tel, l'âme et le créateur de l'univers. Dans l'iconographie traditionnelle, il est représenté avec quatre têtes et quatre bras (fig. 87 et 136); deux de ses mains portent les quatre recueils des *Vêda*, et il est monté sur le cygne indien (*hamsa*). Il est quelquefois accompagné de son épouse, Sarasvatî, déesse de l'éloquence et de la musique qui porte, comme attributs, la conque (*çankha*) et le disque (*çakra*) et chevauche un paon. Malgré ces caractères person-



Archives photographiques.

FIG. 90. — Çiva en jñâna-dakshinâmûrti.  
Musée Guimet.

nalistes, Brahmâ, du fait de ses origines, resta toujours un dieu trop philosophique et trop abstrait pour jouer un rôle considérable dans la dévotion, la littérature et l'art. Toute la popularité, toute la sève de l'hin-

douisme restèrent attachées à Vishnu-Krishna et à Çiva.

Vishnu, que l'on nomme aussi Hari et Nârâyana, est un des plus anciens dieux de l'Inde, puisque, comme divinité solaire, il figure dans le panthéon des *Vêda*. Son caractère



*Cliché Gautier.*

FIG. 91. — Çiva en vinadhara dakshināmurti.  
Musée Guimet.  
Bronze du Sud, xv<sup>e</sup> siècle.

céleste resta marqué par sa couleur : le bleu foncé, qui est aussi la couleur de ses deux incarnations, Krishna et Râma. Au temps de l'hindouisme, au Moyen Age, il est représenté avec quatre bras qui portent respectivement la conque (çankha), la massue (gadâ), le lotus (padma) et le disque (çakra); il est monté sur l'oiseau gigantesque Garuḍa, et a pour épouses Laskhmî, déesse de la beauté, et Bhûmi-dêvî, déesse de la terre.

Pour les vishnouites, Vishnu, le conservateur du monde, dans les intervalles immenses des créations, repose sur l'océan cosmique, couché sur le nâga gigantesque Çêsha, ou Ananta, le serpent-Éternité (fig. 40). Dans cet état de sommeil,

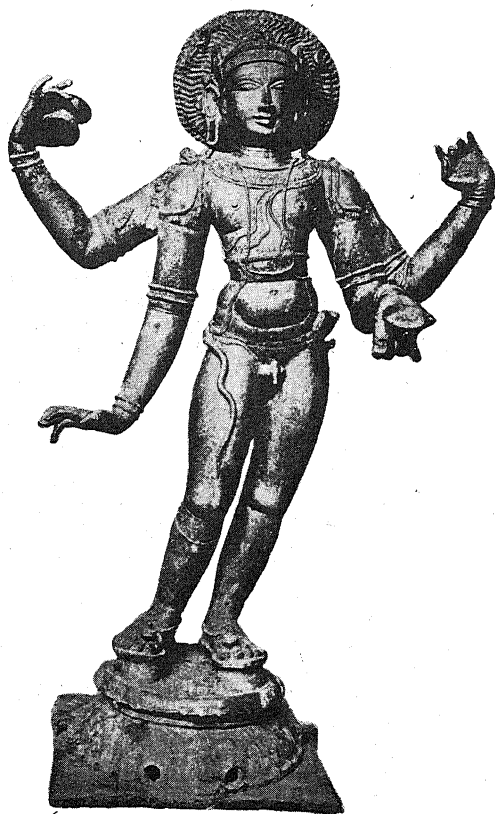
c'est-à-dire de virtualité bienheureuse, durant des millions



*Cliché Gauthier.*

FIG. 92. — Çiva en vinadhara dakshinâmurti. Musée Guimet. Bronze du Sud, xv<sup>e</sup> siècle.

et des millions de siècles, il renferme en son sein et médite le monde; puis, à chaque cycle de création, il s'éveille et émet à nouveau cet univers ou plutôt, de son nombril comme d'un étang, sort un lotus doré duquel naît Brahmâ qui de lui et pour lui crée l'univers.



*Cliché A. S. I.*

FIG. 93. — Çiva en bhiksha'ananârti. Bronze de Pandananallûr.

A chacun de ces cycles de créations correspond un nouvel *avatâra* de Vishnu, littéralement une nouvelle « descente »



du dieu, c'est-à-dire une nouvelle incarnation qu'il accepte pour sauver le monde. Ces diverses incarnations, au nombre de dix principales, sans compter une multitude d'autres plus secondaires, ont eu une trop grande importance sur l'histoire de l'art hindou pour que nous ne les résumions pas ici.

L'un de ces avatars est celui du brahmane-nain. En ce temps-là les dieux (Dêva) menaient une lutte sévère contre les Asura ou Titans et, comme il arrivait dans la mythologie



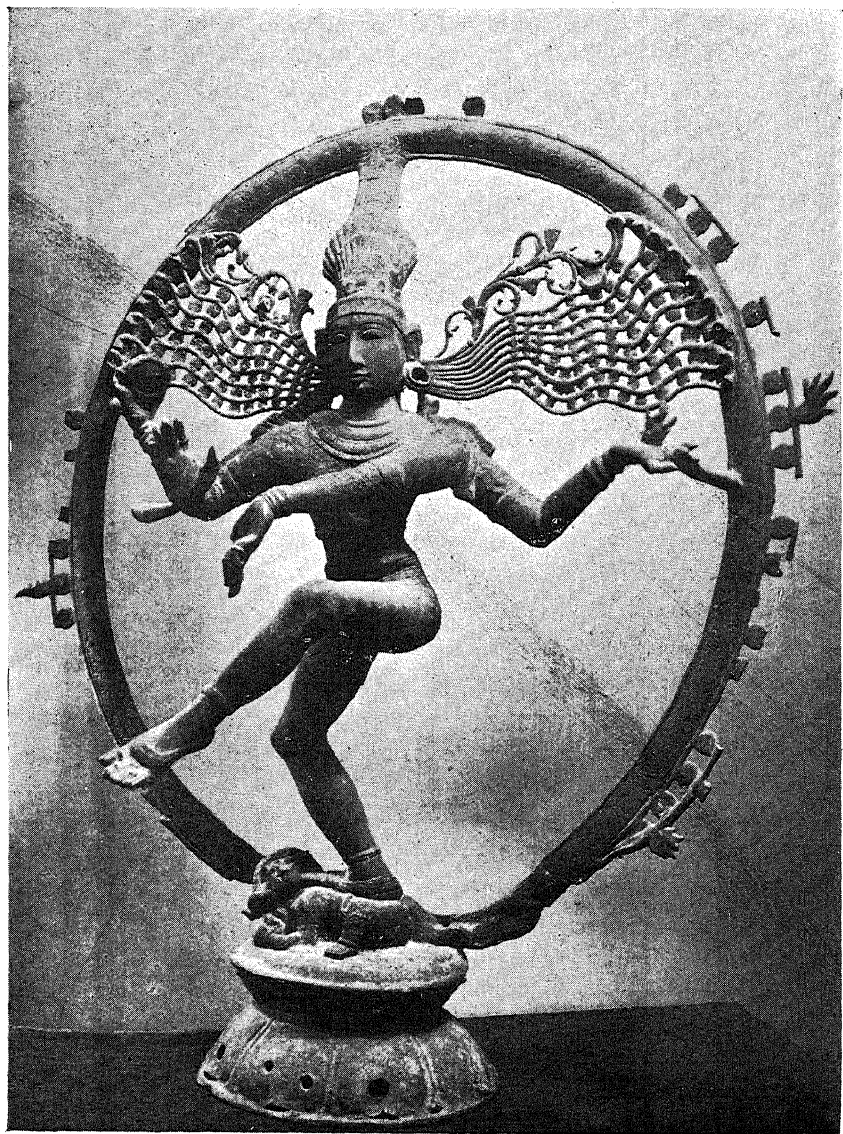
*Archives photographiques.*

FIG. 94. — Natarâja. Collection C. T. Loo, xv<sup>e</sup> siècle.

indienne, les dieux avaient le dessous. L'orgueilleux chef asura Bali allait s'emparer de l'empire du monde. Ce fut alors que Vishnu descendit sur terre, dans le sein de la

pieuse Aditi, « avec ses quatre bras et ses grands yeux semblables au lotus, avec la conque, la massue, le lotus, le *čakra* et un vêtement jaune. Il était noir et beau, l'éclat de son visage était rehaussé par de brillants pendants d'oreilles en forme de poisson ; il portait le joyau *çrîtatsa* sur sa poitrine, des anneaux aux bras et aux poignets, une aigrette brillante, une ceinture, et d'élégants anneaux aux pieds ; pour parure il avait sa belle guirlande de fleurs des bois autour de laquelle bourdonnait un essaim d'abeilles ; à son cou était suspendu le *kaustubha* ; sa splendeur dissipait l'obscurité dans la demeure du chef des créatures ». Mais voici qu'à peine né il se transforme en un brahmane nain « comme un acteur qui changerait de déguisement », et va trouver l'asura Bali, pour lors occupé à célébrer le sacrifice *açvamêdha* qui devait assurer la victoire des Titans. A la vue du nain revêtu du costume brahmanique, « avec la ceinture faite d'herbe, le cordon brahmanique, la peau d'antilope et les cheveux tombant en mèches », Bali l'accueillit sans méfiance. Le nain, après l'avoir loué selon toutes les règles de la poétique sanscrite, lui demanda comme unique faveur ce que couvre de terre la longueur de trois pas. Bali le lui accorda en riant.

« Aussitôt, poursuit le *Bhâgavata Purâna*, cette forme de nain grandit d'une manière miraculeuse. D'un pas il franchit la terre, remplissant de son corps l'atmosphère et touchant de ses bras les points de l'horizon ; du second pas il envahit le ciel ; au troisième il ne lui resta plus un atome à occuper. Dans le corps de cet être aux facultés immenses, Bali vit la totalité de l'univers comprenant la réunion des éléments et des âmes. Il vit la terre dans ses pieds ; le crépuscule était dans les vêtements du dieu aux grands pas, les sept océans dans son ventre et la guirlande des constellations sur sa poitrine. Le juste et le vrai étaient dans chacune de ses mamelles, la lune dans son âme, *Çrî* (*Lakshmî*) tenant un lotus à la main était sur sa poitrine, et les chants du *Sâman* avec tous les sons dans son gosier. Dans ses bras



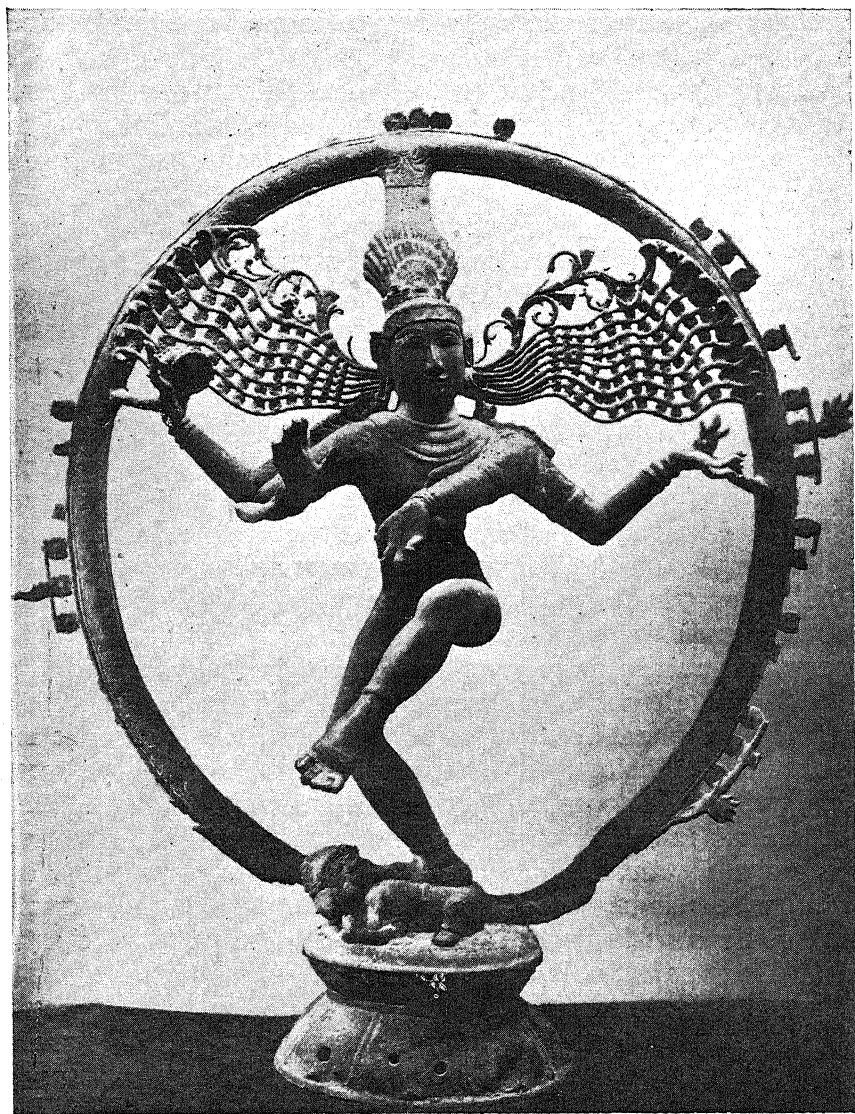
*Cliché Gauthier.*

FIG. 95. — Na/râja. Inde du Sud, xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles. Collection Philippon.

étaient les Immortels dont Indra est le chef, dans ses oreilles les points de l'horizon, dans sa tête le ciel, dans ses cheveux les nuages, dans ses narines le vent, dans ses yeux le soleil et dans sa bouche le feu. Dans ses paupières étaient le jour et la nuit, dans son front la colère, dans sa lèvre inférieure le désir. Dans son ombre était la mort, dans son sourire l'illusion, dans son intelligence Brahmâ et la troupe des dieux, enfin dans les organes vivants de son corps la totalité des êtres mobiles et immobiles. » — En voyant ainsi « l'ensemble de l'univers dans l'Ame Universelle », les Asura se sentirent vaincus et leur chef Bali se laissa charger de chaînes.

Assez analogue est le Matsya-avatâra, ou incarnation de Vishnu sous la forme du poisson. Le sage Manu prit un jour, en faisant ses ablutions, un tout petit poisson qui lui demanda la vie. Et voilà que le petit poisson se mit à grandir jusqu'à remplir un lac, puis la mer. Il prévint alors Manu de l'approche du déluge et lui ordonna, comme Jéhovah à Noé, d'embarquer sur une arche les représentants de toutes les espèces vivantes. L'inondation survenant, Manu, à l'aide du grand serpent Vâsuki, amarra son arche à la corne du poisson géant. Ainsi furent sauvés l'humanité et avec elle tout le monde animal.

L'avatar du sanglier (varâha avatâra) suit naturellement celui du poisson. Submergée par le déluge, la terre (Bhûmi-dêvî) gisait au fond des eaux, où les démons (daitya) la retenaient captive. Vishnu se transforma alors en un sanglier gigantesque. « Traversant le ciel, la queue redressée, secouant sa crinière, tout hérissé de poils aigus, foulant les nuages sous ses pieds, montrant ses blanches défenses, le regard enflammé », il plongea dans les flots « en suivant à l'odorat la trace de la terre ». Il la découvrit enfin au fond de l'abîme, la fixa sur une de ses défenses et la remonta à la surface, non sans avoir, au passage, broyé les démons ennemis. L'iconographie hindoue représente fréquemment cet épisode, avec le dieu sous la forme d'un géant à tête de

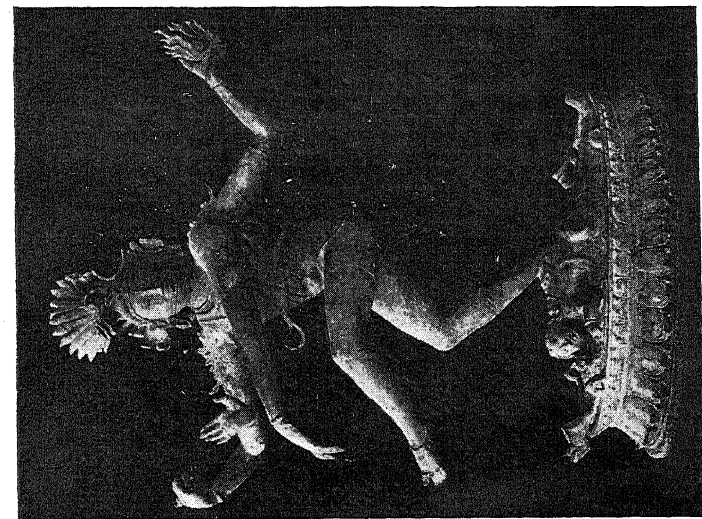


*Cliché Gauthier.*

FIG. 96. — Na'ar'ja. Inde du Sud, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Collection Philipon.

sanglier qui emporte dans ses bras la déesse de la terre sauvée de l'abîme.

Vient ensuite l'avatar de la tortue (kûrma-avatâra) avec le barattement de la mer (fig. 154). C'est un des épisodes les plus fameux de la mythologie hindoue, très souvent reproduit par les sculpteurs de l'Inde et du Cambodge. — Les dieux (dêva), et leurs ennemis, les Asura ou Titans, après de longues guerres, se réunirent un jour sur les conseils de Vishnu pour conquérir l'ambrosie (amrita), le breuvage d'immortalité, caché dans la mer de lait. Dieux et Asura allèrent donc déraciner le mont Mandara que Vishnu, monté sur l'oiseau Garuḍa, vint déposer au fond de l'Océan, pour servir de baraton. Autour de ce baraton géant on enroula comme corde le serpent Vāsuki et le barattement commença, les dieux tirant sur la queue du serpent et les Asura sur sa tête, chaque équipe alternativement et en cadence. Pour soutenir le mont Mandara qui menaçait de s'engloutir, Vishnu prit la forme d'une tortue gigantesque et, se plaçant sous la montagne, la soutint de sa masse. En même temps, sous une autre forme, le même Vishnu se tenait debout, au poste central, entre les deux équipes, et dirigeait la formidable entreprise. Soudain de l'agitation de la mer sortit un poison, l'hâlâhala, qui eut fait périr les dieux eux-mêmes, si Çiva, par compassion pour les créatures, ne l'avait avalé : telle était la virulence du venin que le dieu terrible en eut la gorge à jamais marquée d'une brûlure bleue. Puis de l'Océan sortirent successivement une série de créatures merveilleuses : la vache blanche de l'Agnihotra, — le cheval Uçchaiḥravas à la robe couleur de lune, — le roi des éléphants blancs Airāvata, qui devint la monture d'Indra, — le rubis kaustubha, qui orna depuis la poitrine de Vishnu, — l'arbre pârijâta, dispensateur de biens — les nymphes indiennes ou Apsaras, — puis, merveille des merveilles, l'Aphrodite indienne, Çrî ou Lakshmî, qui devint l'épouse de Vishnu : « Tenant à la main, dit le *Bhâgavata Purâna*, une guirlande de lotus où bourdonnaient les abeilles, elle tourna son gra-



*Cliché Golonbeu.*

FIG. 97. — Natarāja. Bronze du Sud, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles.  
Musée de Madras.

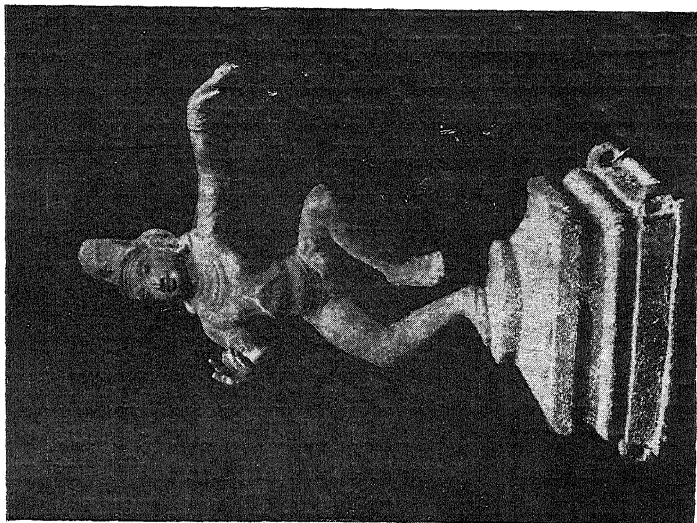


FIG. 98. — Krishna dansant. Bronze du Sud, XV<sup>e</sup> siècle.  
Collection C. T. Loo.

cieux visage qu'embellissait le sourire de la pudeur et sur les joues duquel étincelaient de beaux pendants d'oreilles; ses deux seins, parfaitement égaux et rapprochés l'un de l'autre, étaient couverts de poudre de santal et de safran; son ventre effacé paraissait à peine; chacun de ses pas était accompagné du bruit harmonieux des anneaux qui ornaient ses pieds, et toute sa personne ressemblait à une liane d'or (cf. fig. 71 et 101). » Enfin des flots agités sortit un éphèbe noir portant un vase plein de la liqueur d'immortalité, de la divine ambroisie (*amrita*).

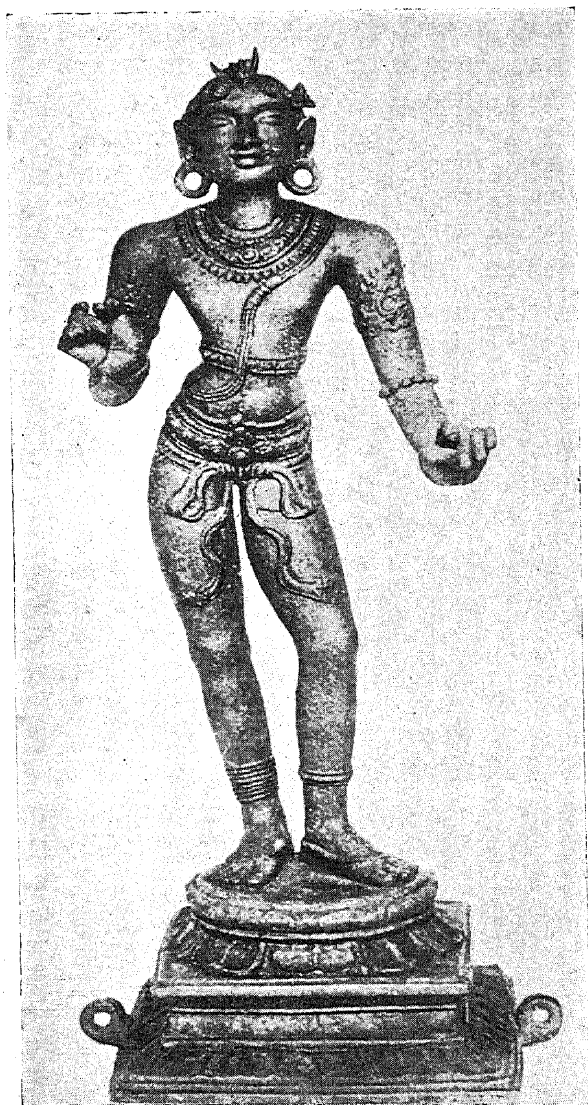
A ce moment d'ailleurs une péripétie faillit compromettre la sublime découverte. Les Titans-Asura s'emparèrent du vase au détriment des dieux. Mais Vishnu se métamorphosa en femme — courtisane, d'une éblouissante beauté qui enchaîna par ses charmes la volonté des Asura, leur reprit l'ambroisie et la distribua aux dieux. Et une nouvelle lutte ayant éclaté entre les Asura et les Dêva, ceux-ci, réconfortés par l'ambroisie, remportèrent une complète victoire.

Un des avatars de Vishnu les plus souvent reproduits est celui du lion (*narasimha*). L'asura *Hiranyakaçipu*, enflé d'orgueil, insultait le nom de Vishnu : « S'il est partout, comme on le prétend, pourquoi n'est-il pas dans cette colonne? » Et de toute la force de son poing le Titan frappa une des colonnes de son palais. Au même instant il en sortit un rugissement terrible, puis un animal formidable en bondit. C'était « le dieu à la forme d'homme et de lion, ayant des yeux rouges comme l'or bruni au feu, un visage dont une crinière épaisse et hérissée augmentait l'ampleur. » Se jetant sur l'Asura, le dieu-lion « le renversa sur sa cuisse et déchira avec ses griffes, en se jouant, cette peau impénétrable à la foudre même (fig. 80). »

Les principales incarnations humaines de Vishnu sont celles de *Krishna* et de *Râma*.

*Krishna*, en réalité, était à l'origine un dieu particulier ou plutôt un héros populaire promu demi-dieu, en attendant de devenir dans le piétisme médiéval du Bengale le





*Cliché A. S. C.*

FIG. 99. — Sundara-mûrti Swâmi. Musée de Colombo.

dieu unique et total. Les indianistes connaissent même plusieurs *Krishna* que la religion populaire fondit par la suite en une seule divinité donnée comme le principal avatar de Vishnu. C'est d'après ce syncrétisme, tel qu'il figure au *Bhâgavata Purâna*, que nous résumerons l'histoire du dieu.



FIG. 100. — Saint Çivaïte,  
Coll. Cottin, Madras.

D'après la revue d'art indienne  
*Rûpam*, Gangoly, directeur.

Donc *Krishna*, « le Noir », le dieu le plus personnel et le plus anthropomorphe du panthéon indien, naquit à Mathurâ sur la Yamunâ, dans la famille royale des Yâdava. A peine sa mère Dêvakî l'eut-elle mis au monde que son oncle, le roi Kamsa, prévenu contre lui par un oracle, le fit rechercher pour le mettre à mort. On sauva l'enfant en le cachant, avec son frère Bala-Râma, chez le berger Nanda, si bien que le futur dieu universel passa sa jeunesse parmi les troupeaux. D'où le surnom de « bouvier » *gopâla* qui lui est attribué à cette phase de son existence (cf. fig. 98, 102, 161, 229, 230, 231). Le *Bhâgavata Purâna* et après lui toute la littérature *krishnaïte* nous content ses amours avec les vachères (*gopî*), non sans nous inviter à découvrir sous le symbole charnel le thème de l'union mystique de l'âme fidèle et de son dieu.

Le divin bouvier apparaît sous l'aspect d'un bel éphèbe « une plume de paon sur la tête et aux oreilles une fleur de *karnikâra*, vêtu d'une robe jaune comme l'or et paré de guirlandes » (cf. fig. 232). « Il entre dans la forêt qui tressaille sous ses

pas et remplit les trous de sa flûte de l'ambroisie de ses lèvres. En entendant les sons de cette flûte qui ravissent l'âme de tous les êtres, toutes les femmes du parc s'entretenaient de lui »; « les paons dansent, ivres de joie », les gazelles accourent et présentent au céleste musicien « l'offrande de leurs regards affectueux »; se met-il en marche : elles s'attachent à ses pas et perdent jusqu'à la pensée de leurs ombreuses retraites; « les vaches dressent l'oreille comme pour boire à une coupe l'ambroisie qui s'échappe des lèvres de *Krishna* avec les accords de sa flûte »; leurs petits, « gardant dans la bouche une gorgée du lait qui coulait des mamelles maternelles » écoutent, charmés; tous les bestiaux, ravis par la céleste harmonie, se présentent par troupes, « conservant encore entre les dents la bouchée qu'ils mâchaient »; attentifs et fermant les yeux, les uns écoutent interdits; d'autres « caressent du regard, immobiles et la larme à l'œil, le divin Bouvier » (cf. fig. 102 et 229).

Avec les gopî, avec les vachères amoureuses, *Krishna* mène le branle du *râsa*, la



*Archives photographiques.*

FIG. 101. — Lakshmi. Bronze du Sud, XVII<sup>e</sup> siècle.  
Musée Guimet.

voluptueuse danse bucolique : « Il les prenait, les étreignait dans ses bras, promenant sa main sur leurs mains, dans les



*Archives photographiques.*

FIG. 102. — *Krishna Govinda*, bois de char.  
Inde du Sud, XVII<sup>e</sup> siècle.  
Musée Guimet.

boucles de leurs cheveux, sur leurs genoux, sur leurs corsages, sur leurs seins, y imprimant, tout en badinant, la marque de ses ongles, jouant avec elles, les regardant et leur souriant, allumant et satisfaisant à la fois leur désir. » Soudain, se jouant de leur passion, il disparaît à leurs regards ; de bosquet en bosquet, comme des folles, elles le cherchent, éperdues. Il reparaît enfin et la danse du *râsa* recommence : usant de sa puissance mystérieuse, le bien-aimé est partout présent ; pendant que les vachères dansent, chacune croit le sentir à côté d'elle et le posséder pour elle seule.

Le *Gita Govinda* de Jayadêva, poète bengali du XIII<sup>e</sup> siècle, a chanté en strophes plus brûlantes encore ce thème classique de la littérature hindoue : « De santal est saupoudré son

corps bleuâtre, sa tunique est jaune, sa guirlande est faite de fleurs sylvestres; les espiègleries font vaciller les pierreries de ses pendeloques, parure de ses joues : il se complait à sourire. » L'essaim des bergères l'entoure : « De ses seins gras et lourds qui lui pèsent, s'accolant à Krishna avec passion, voici qu'une bergère chante la mélodie de l'âmour exalté. Une autre devant le visage du dieu, où les câlineries font nager les prunelles flottantes et distillent l'amour, est en extase, naïve jusqu'à l'excès. Une autre va tout près de sa joue pour lui susurrer un rien à la racine de l'oreille et, bien hanchée, elle baise son chéri : le duvet y frémit, c'est la place choisie. De sa main curieuse de caresses, une autre, sur la berge de la Yamunâ, dans la hutte de roseaux où il est allé, l'a attiré à elle par sa tunique. Une autre jeune belle, dans la danse pastorale, enivrée de plaisir, a été célébrée par Krishna sur sa flûte, et la paume de sa main battant la cadence, mêle aux sons harmonieux le tremblotement de



FIG. 103. — Bodhisattva, Vihâra Sâri  
(moulage au Trocadéro).

Cl. Kinsbergen, Photographien naar Oudheden van Java.

ses bracelets en enfilade. Il embrasse l'une, baise l'autre, cajole une câlineuse, regarde le sourire d'une troisième, court derrière une quatrième. C'est ainsi qu'il se joue dans un troupeau d'ingénues toutes au plaisir. Par la séduction universelle, il fait naître la béatitude; de ses membres tendres et foncés comme un chapelet de lotus découle la fête amoureuse. Capricieusement les belles le baisent membre après membre, tout partout. » (Trad. Courtillier.) En cantilènes d'une tendresse passionnée, le poème reprend ensuite les appels de Râdhâ, l'amante préférée du divin bouvier, son émoi quand, par jeu, celui-ci se dérobe à sa vue, sa joie débordante dès qu'elle le retrouve...

Dans cette phase de sa vie, l'art indien représente volontiers *Krishna* gopâla sous les traits d'un bel adolescent qui joue de la flûte en gardant les troupeaux de son père adoptif Nanda; pareil à l'Orphée grec, le divin bouvier charme par son chant les génisses comme les gopî elles-mêmes (fig. 102).

Cependant toute l'existence de *Krishna* ne s'écoule pas dans les bras des bergères. On verra son rôle prépondérant dans les batailles du *Mahâbhârata*, comme cocher et conseiller du héros Arjuna. Tout jeune encore il a, — Héraklès autant qu'Apollon, — prouvé sa force en soulevant et en soutenant durant sept nuits le mont Govardhana pour abriter les troupeaux de Nanda contre les ouragans envoyés par la jalousie d'Indra. Il a tué le noir serpent Kâliya qui infectait le lac de la Yamunâ : le combat de l'enfant divin avec le serpent qui l'enserme de ses replis et qu'il écrase en se jouant rappelle le thème analogue dont Héraklès est le héros dans la mythologie grecque; à la fin, entouré de cette vivante parure, il se met à danser une danse ineffable et force le reptile à la danser avec lui. Il tue de même le démon *Arishṭa*, qui a pris la forme d'un buffle gigantesque, et le cheval monstrueux Kêçin, nourri de chair humaine.

Après ces exploits de jeunesse, *Krishna* revint à Mathurâ, sa patrie, vainquit dans l'arène, en combat singulier, un éléphant furieux ainsi que tous les autres adversaires que

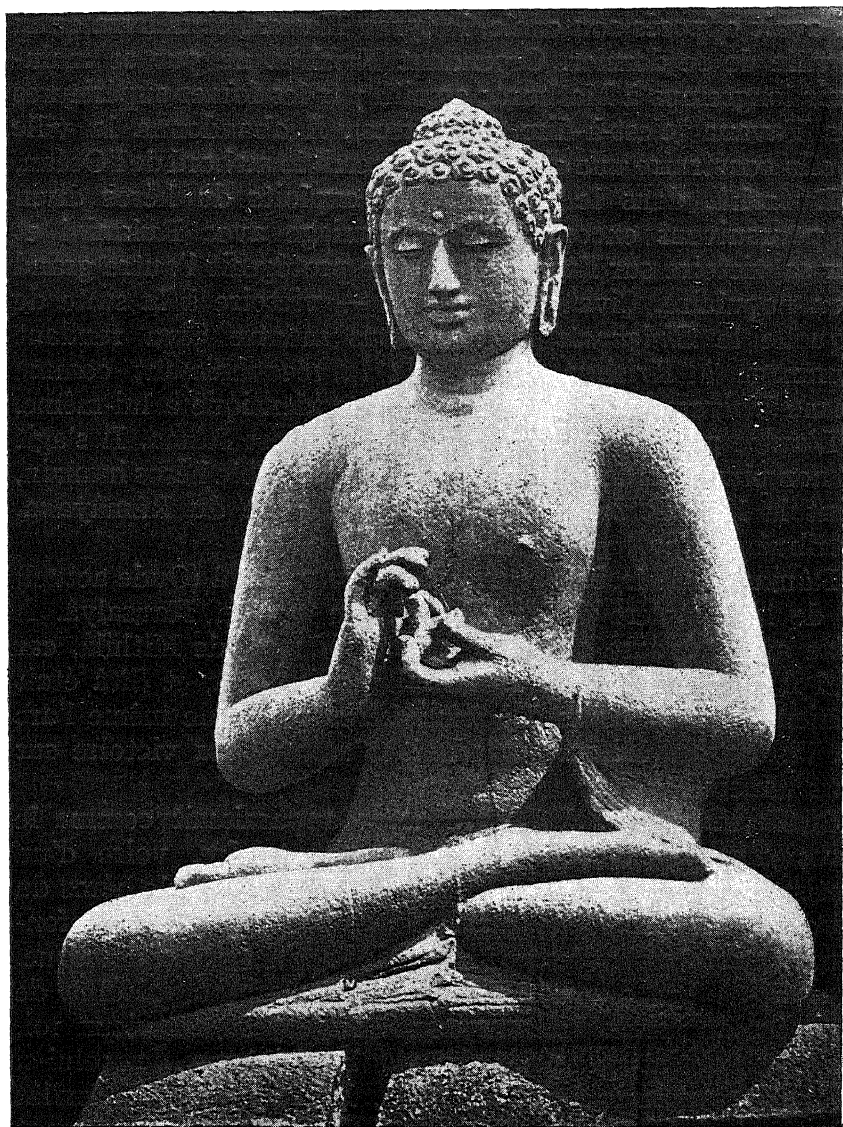


FIG. 104. — Buddha en dharmachakra mûdra, Bôrôbudur.  
Cl. Kinsbergen, Photographien naar Oudheden van Java.

lui avait opposés son oncle, le tyran *Kamsa*, et délivra enfin la ville de ce dernier. Cependant *Krishna* ne put se maintenir longtemps à Mathurâ; assailli par les forces supérieures des *Yavana* (c'est-à-dire des Grecs), il abandonna la ville et alla construire une citadelle inaccessible au bord de l'Océan, à *Dvârakâ*, dans le Gujerat. Les exploits du héros divin se poursuivent encore par son mariage avec *Rukminî* et par sa victoire sur l'asura *Bâna* que protégeait l'autre grand dieu populaire, *Çiva* en personne, — victoire à la suite de laquelle le *Bhâgavata Purâna* nous montre *Çiva* rendant hommage à *Krishna*, ou plutôt le reconnaissant comme l'Âme Universelle, c'est-à-dire comme identique à lui-même.

L'autre grande incarnation de *Vishnu* est *Râma*. Il s'agit ici non plus d'un demi-dieu, mais d'un véritable héros humain, dont la légende forme le sujet de l'épopée du *Râmâyana*, attribuée au poète *Vâlmîki*.

*Râma* est le fils de *Daçaratha*, roi d'*Ayodhyâ* (Oude actuel) et de la première des femmes de ce prince, *Kausalyâ*. A seize ans il épouse la belle *Sîtâ*, fille du roi de *Mithilâ*, car seul il a pu bander l'arc merveilleux de *Çiva*, et *Sîtâ* était l'enjeu de ce concours. Le jeune héros bande de même l'arc de *Vishnu* qui lui sera attribué et assurera sa victoire sur tout ennemi.

Si *Krishna*, tout à l'heure, nous apparaissait comme le héros d'un mysticisme singulièrement tendre, voire d'un érotisme un peu folâtre, *Râma*, par contraste, est le héros du devoir, et son caractère, durant toute sa carrière, sera profondément moral : c'est le type même de l'honneur chevaleresque. Frappé de ses qualités, son père, *Daçaratha*, résolut de l'appeler au trône. Mais la deuxième épouse du vieux roi, *Kaikêyî*, obtint par surprise de la faiblesse de celui-ci qu'il fit couronner son fils à elle, *Bharata*, et qu'il exilât *Râma* pendant quatorze années. *Râma* s'incline devant cet ordre; suivi de la fidèle *Sîtâ* qui a refusé de l'abandonner, il part pour les forêts sauvages de l'Inde centrale : « Les fauves s'y ébattent sans crainte, s'y livrent à leurs amours





*Cliché Éditions Van Oest.*

FIG. 105. — Tête de Buddha javanaise du Musée de Leyde.

sans contrainte, mais à la vue de l'homme entrent en fureur. Les étangs bourbeux, avec leurs crocodiles, n'y sont jamais praticables, même pour les éléphants brûlants d'amour. Des lianes et des épines en encombrant les sentiers où chante le coq sauvage. On dort sur des litières de feuilles mortes, sur le sol, la nuit, le corps recru de fatigue. Jour et nuit, il faut se contenter des fruits tombés des arbres, subir le jeûne, jusqu'à épuisement. Il faut porter la tresse et vêtir le corselet d'écorce (des ascètes brahmaniques). »

Après diverses étapes, Râma, son frère Lakshmana et la fidèle Sîtâ se fixent dans un ermitage, sur les bords de la Godâvarî, au Dêkhan. Les trois exilés y subissent les attaques de plusieurs Râkshasa ou démons qu'ils repoussent l'un après l'autre. Le roi des Râkshasa, Râvana, qui règne sur l'île de Lankâ (Ceylan), entreprend de venger les siens en enlevant Sîtâ pour laquelle il a conçu une criminelle passion. Monté sur un char volant traîné par des ânes carnivores, il atterrit près de l'ermitage de la Godâvarî. Pour éloigner Râma de sa bien-aimée, le lieutenant de Râvana, Mârîça, se métamorphose en gazelle et se présente devant le héros : « C'était une gazelle de grande taille, une gazelle ravissante, aux nuances chatoyantes. Des gemmes étincelaient à la pointe de ses cornes; sa tête était tachetée de blanc et de noir; sa bouche était comme un lotus rouge et un lotus bleu, ses oreilles comme un nymphéa azuré; le cou était assez allongé, le ventre avait l'éclat de la nacre et de la perle, les flancs le brillant du madhûka. L'émeraude resplendissait sur ses sabots, fines étaient ses jambes, sa stature parfaite, et l'arc-en-ciel versait son coloris sur toute sa croupe. » Passe Sîtâ, qui cueillait des fleurs. Elle voit la gazelle merveilleuse, la désire et demande à Râma de la lui capturer. Râma se lance à la poursuite de l'animal, mais la gazelle l'attire loin de l'ermitage, et Râvana, qui épiait ce moment, en profite pour enlever Sîtâ, malgré la résistance du roi des vautours Jatâyus, et l'emporte à Lankâ où il l'emprisonne dans son palais, en attendant qu'elle consente à l'épouser.



*Cliché Goloubew.*

FIG. 106. — Bôrôttudur.

Désespérés, Râma et Lakshmana, de retour à l'ermitage, se mettent à la recherche de Sîtâ. Ils trouvent un allié dans le roi des singes Sugrîva, chassé du trône par son frère Vâlin. Râma aide Sugrîva à tuer Vâlin et à recouvrer son trône, et Sugrîva, reconnaissant, met tout le peuple des singes en marche pour retrouver Sîtâ. Le héros simien Hanumat, par un bond prodigieux, franchit la mer, atteint l'île de Lankâ et y découvre Sîtâ; après mille péripéties (il est un moment capturé et on lui attache du coton enflammé à la queue), il revient de l'autre côté de la mer apporter à Râma des nouvelles de sa bien-aimée.

Sur ce renseignement, l'armée des singes, conduite par Râma, construit un pont sur la mer et envahit l'île de Lankâ. Les combats de Râma, de Lakshmana et d'Hanumat contre Râvana et ses démons remplissent tout le sixième chant du Râmâyana. A la fin Râvana est abattu par Râma en personne. Le vainqueur se fait amener Sîtâ. Celle-ci arrive, l'âme débordante de joie. Mais un doute déchire le cœur du héros : « Bien que tu soies à mes côtés, s'écrie-t-il, tu me fais autant de mal qu'une lampe à un œil sensible... Quel homme reprendrait en la chérissant une femme qui a habité dans la maison d'un autre ? Pressée sur le sein de Râvana, regardée de ses yeux pervers, comment te reprendrais-je, moi qui suis fier d'une noble famille ? » Quand Sîtâ eut entendu ces paroles, elle qui s'était farouchement gardée des entreprises de Râvana, ses yeux de gazelle se remplirent de larmes. Blessée jusqu'au cœur, elle se fit construire un bûcher et se jeta dans les flammes. « Cependant Râma, farouche, écoutait les cris de douleur de la foule; il resta longtemps pensif, et, malgré sa constance, son visage était noyé de larmes. » Mais le dieu Agni apparut au milieu des flammes, en retira Sîtâ et la rendit à son époux. — Râma, accompagné de son irréprochable amante, retourne alors à Ayodhyâ où il reçoit enfin le sacre royal.

— Le çivaïsme est, avec le vishnouisme, la grande religion populaire hindoue. Çiva, qui dans la Trimurti hindouiste

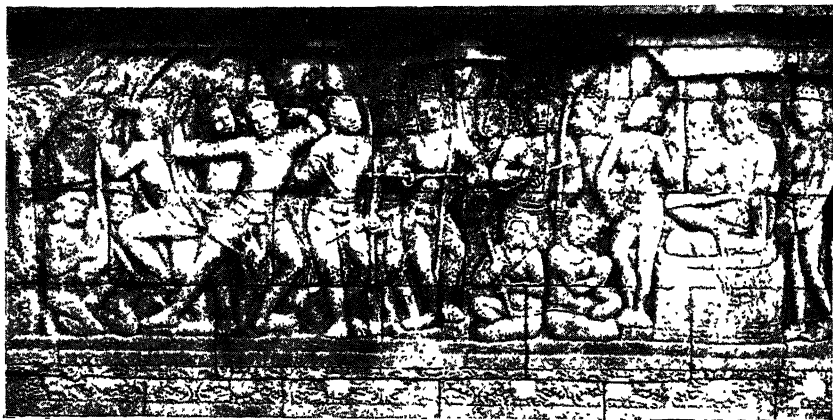


*Click: Göttingen.*

FIG. 107. — Bôrôbudur : descente du bodhisattva du ciel des Tushita.

joue le rôle de destructeur, s'avère comme une divinité essentiellement composite. Il se rattache au Rudra védique, dieu des forêts et des ouragans, connu, dès le *Vêda*, sous l'épithète — une antiphrase — de Çiva « le bienveillant ». Dans ce sens on l'appelle aussi Bhava, « dieu de prospérité »; mais il est aussi Kâla, le « Temps » destructeur, et Bhairava, le dieu de terreur. Pour ses sectateurs, il est surtout — synthèse de ces divers aspects, — Mahâdêva, « le grand dieu », le dieu cosmique et unique dont les autres divinités ne sont que l'émanation.

On voit les formes multiples que l'ancien dieu de l'ouragan

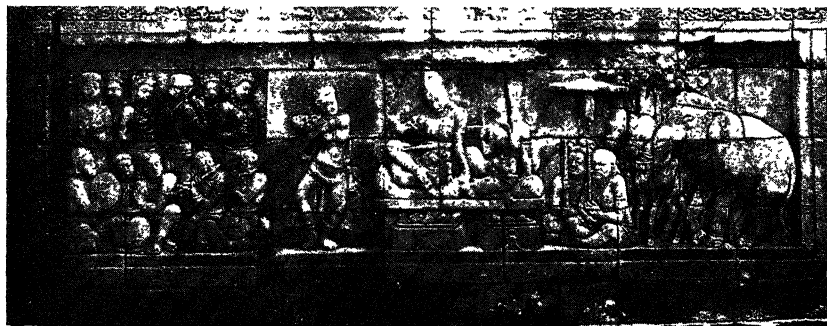


*Cliché Goloubew.*

FIG. 108. — Bôrôbudur. Le bodhisattva vainqueur au concours de l'arc.

en arriva à revêtir. Représentant des forces indomptées de la nature, il était normal que, dans l'hindouisme philosophique, il symbolisât les puissances de destruction qui sont à la base de l'évolution cosmique, la mort étant la loi même de l'être, comme condition de la vie, mieux encore comme éternellement génératrice de vie. Cette sagesse supérieure, par delà le bien et le mal, par delà la bonté et la cruauté, par delà l'Être et le Non-Être, cette sagesse nietzschéenne,

c'est tout le çivaïsme. L'iconographie traduira curieusement cette conception. Çiva sera un ascète nu, dont les actes, pour l'homme frivole, seront ceux d'un fou. Son corps est frotté de cendre. Sa longue chevelure, aux boucles emmêlées, est négligemment relevée sur le sommet de la tête. Il hante les charniers et les cimetières, danse sans apparente raison des danses extatiques, ou se livre, dans les ermitages de l'Himâlaya, à des austérités inouïes. Mais en même temps sa religion tolérera les pratiques les plus lubriques, et son symbole révérend ne sera autre que le *linga* : c'est même sous cette forme élémentaire du *linga*, tantôt stylisé, tantôt fort réaliste, et dressé dans le *yoni*, que Çiva sera figuré et adoré. Symbole profond, dont il faut se garder de méconnaître la



Cliché Goloubew.

FIG. 109. — Bôrbudur. Danse (Histoire de Sudhana).

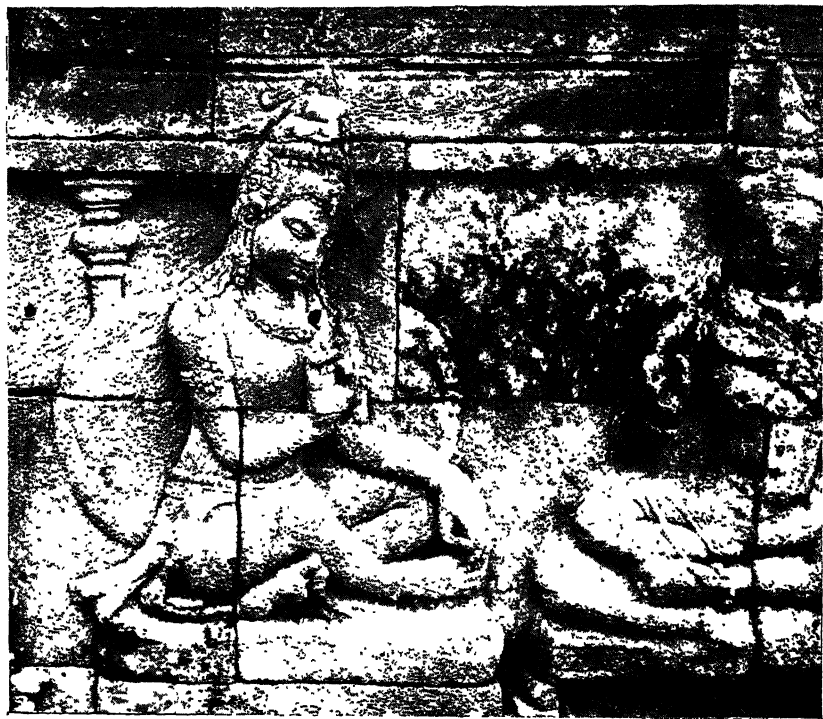
portée philosophique, car il nous montre le dieu de destruction solidaire du principe créateur, l'acte de mort à la source des puissances génératrices.

L'ascète formidable a généralement quatre bras, dont les deux bras supérieurs portent le tambourin (*dhakkâ*) et la biche (*mriga*), tandis que les deux bras inférieurs font le geste du don (*varada hasta*) et le geste de l'absence de crainte (*abhaya hasta*). Il a, en plus de ses deux yeux humains, un œil frontal. Comme vêtement il n'arbore qu'une peau de



tigre et s'entoure, en manière de collier, d'un serpent vivant. Sur son haut chignon brahmanique, il porte le croissant lunaire, un crâne, la cinquième tête de Brahmâ et la sirène de la Gangâ.

Chacun de ces attributs se réfère à quelque épisode de la vie de Çiva. L'image de la Gangâ, ou déesse du Gange,



*Cliché Goloubew.*

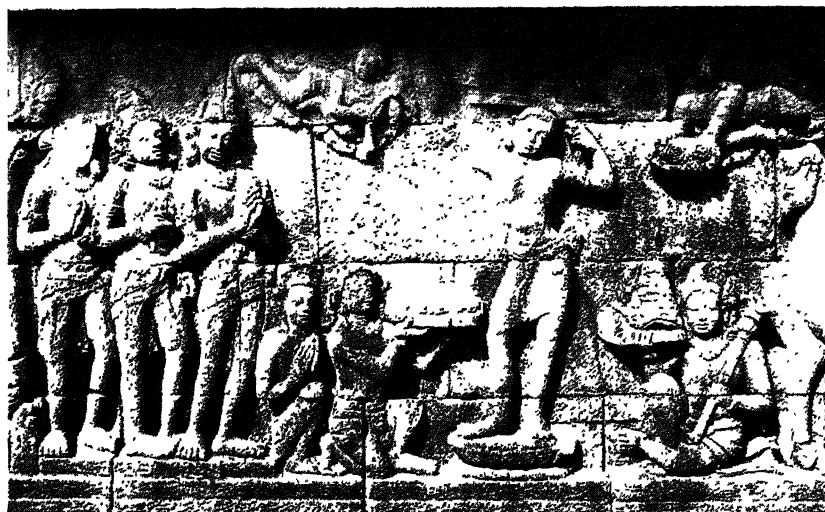
FIG. 110. — Bôrôbudur. Le bodhisattva demande à son père la permission de partir.

rappelle la descente du saint fleuve. Au temps jadis, en effet, celui-ci ne coulait encore que dans le ciel. Le roi Bhagîratha se livra à des mortifications inouïes pour obtenir que les eaux sacrées vinssent purifier la terre; mais, comme



leur masse, en tombant, eut occasionné un nouveau déluge, Çiva, dans sa miséricorde, consentit à recevoir les eaux sur sa tête; pendant mille ans, elles tourbillonnèrent dans les tresses de ses cheveux, avant de sourdre par sept sources aux flancs de l'Himâlaya. Un des plus puissants reliefs rupestres de Mâvalipuram représentera cette descente des eaux bienfaisantes sous l'aspect d'une cascade de nâga et de nâgî qu'entoure l'hommage de la création prosternée (fig. 62).

Ce dieu farouche, ce dieu de destruction, est donc capable



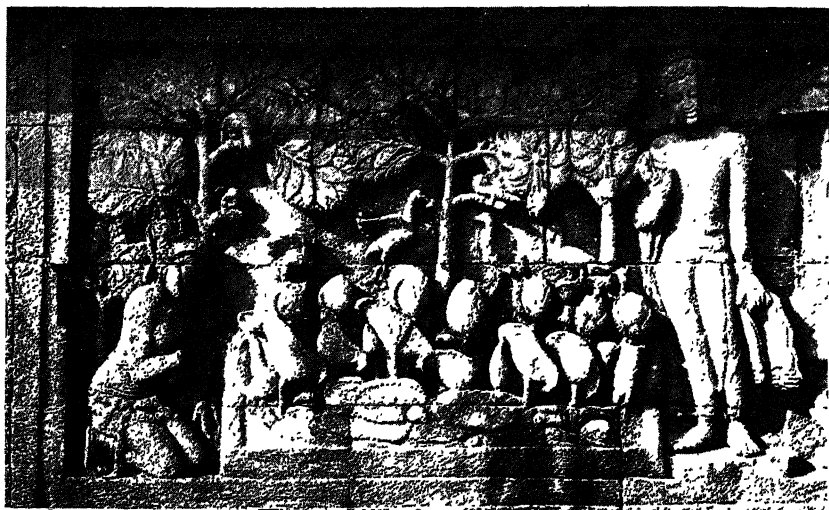
*Chiché Goloubeu.*

FIG. 111. — Bôrôbudur. La coupe de cheveux.

d'actes de dévouement prodigieux. Durant le barattement de la mer, il a accepté, pour sauver les dieux et les créatures, de boire le poison vomé par la mer ou par le serpent Vâsuki, et il a gardé à la gorge la marque indélébile de la brûlure, — d'où le surnom de *Nîlakantha*, « gorge bleue » qui lui est appliqué.

La cinquième tête de Brahmâ, qui orne la chevelure de

Çiva, se réfère à un acte assez inattendu chez le dieu du *linga* et tout à son honneur, encore que de manifestation un peu rude : devant l'inceste préparé par Brahmâ, Çiva, dans sa vertueuse indignation, trancha une des cinq têtes du coupable, après quoi, pris de remords, car Brahmâ est le père des dieux, il fut saisi de folie. Et cette folie alla jusqu'à lui faire commettre certains actes singuliers, comme de séduire les femmes des ascètes — d'ailleurs hérétiques — de la forêt de Târagam. Ceux-ci, furieux, lancèrent contre lui



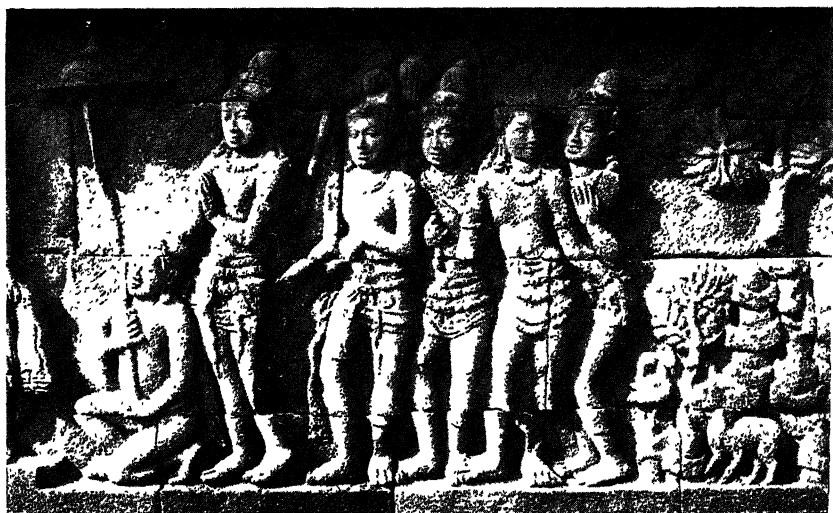
*Cliché Goloubew.*

FIG. 112. — Bôrôbudur. Le bodhisattva lave ses vêtements.

une hache brûlante et une énorme antilope : il s'empara de la hache et de l'antilope et en fit les attributs de deux de ses bras. Les hérétiques créèrent ensuite, de la magie du feu sacrificiel, un tigre féroce qui s'élança sur le dieu. Celui-ci « avec un doux sourire le saisit et, de l'ongle de son petit doigt, lui enleva la peau et s'en enveloppa comme d'une étoffe de soie ». Les hérétiques suscitèrent enfin un serpent

monstrueux, mais Çiva le saisit encore et l'enroula autour de son cou comme collier. Quant au démon que piétine Çiva lorsqu'il danse la danse du *tândava*, c'est soit un des asura de Tripura, la cité titanique détruite par lui au cours de la lutte éternelle des Dieux et des Asura, soit encore le nain malfaisant Muyalaka, suscité contre lui par des moines hérétiques et dont il a brisé les reins du bout de son orteil.

L'iconographie hindoue a classé les aspects principaux de Çiva correspondant aux diverses formes de sa multiple



Cliché Goloubew.

FIG. 113. — Bôrôbudur. Orants.

activité : *anugraha mûrti* ou aspects bienfaisants du dieu, *samhâra mûrti* ou aspects destructeurs, comme par exemple le Çiva *Vîrabhadra* ou *Bhairava*, le « dieu de terreur », ascète nu qui, accompagné de vampires, hante les bûchers funèbres ; — *bhikshatana mûrti* ou aspect de l'ascète mendiant, également nu (fig. 93) ; — *nritta mûrti* ou aspects du *Natarâja*, « roi de la danse » (fig. 94-97) ; — *mahêça mûrti* ou image

tricéphale permettant de montrer à la fois trois de ces aspects (fig. 81-83). N'oublions pas, au nombre de ces manifestations, celle du *linga* qui incarne Çiva sous sa forme la plus élémentaire, sous sa forme potentielle et virtuelle, comme le *Natarâja* symbolise le dieu dans ses activités les plus hautes.

Çiva est ainsi devenu le dieu panthéiste par excellence (cf. fig. 83). C'est sous cet aspect que l'adore un des



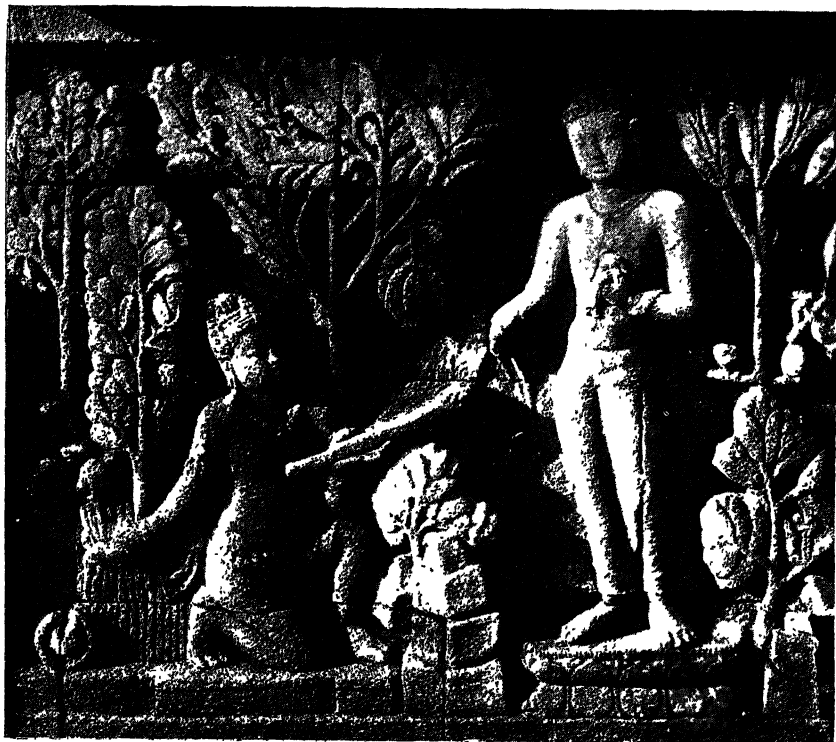
*Cliché Goloubew.*

FIG. 114. — Bôrôbudur. L'offrande de Sujâtâ.

plus beaux poèmes du *Harivamsa* : « Je t'adore, père de cet univers que tu parcoures par des routes invisibles, grand arbre mystique aux brillants rameaux, déité terrible aux milliers d'yeux, aux cent armures. Je t'implore, être aux aspects divers, tantôt parfait et juste, tantôt faux et injuste.

Protège-moi, dieu unique escorté d'animaux sauvages, toi qui es aussi la volupté, et le passé et l'avenir, atome imperceptible qui résides au sein des éléments décomposés, substance unique des corps organisés, ne devant ta naissance qu'à toi-même, ô Essence Universelle ! »

Une poésie tamoule exprime plus puissamment encore

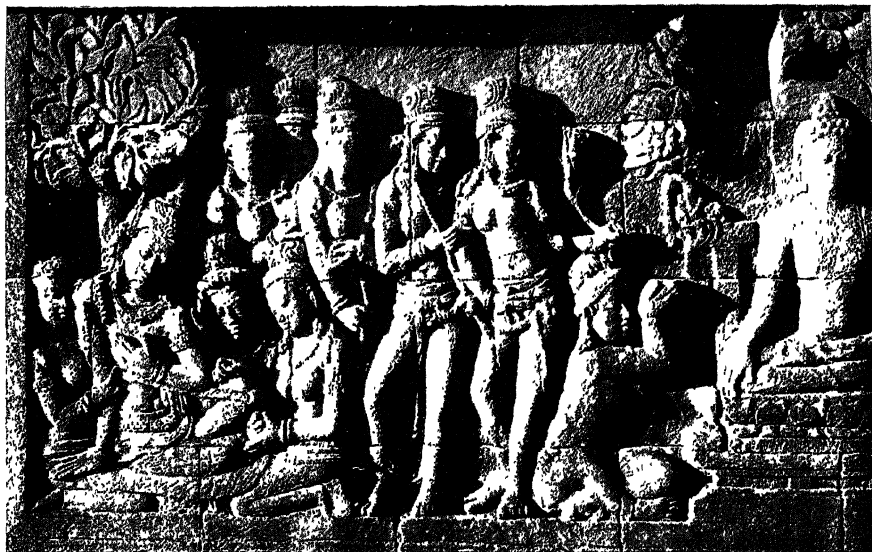


*Cliché Goloubew.*

FIG. 115. — Bôrôbudur. Le bodhisattva reçoit la poignée d'herbe pour le siège de la Bodhi.

ce caractère cosmique de Çiva : « Les âges, dit-elle, pendant lesquels se succéderont plusieurs millions de dieux du ciel, après que chacun d'eux aura vécu la durée marquée pour

sa vie, le temps pendant lequel plusieurs Brahmâ mourront, le temps après lequel Vishnu cessera d'être, ces temps ne sont même pas un des moments de Çiva. Quand viendra le temps où la mer, la terre, l'air, le feu et le vent seront anéantis, plusieurs millions de Vishnu périront, plusieurs millions de Brahmâ mourront aussi : Çiva rassemblera alors toutes les têtes de ces dieux, de ces têtes il fera son collier, et il dansera sur un seul pied une danse inimitable, dans laquelle ce collier se choquera sur ses huit épaules; et il chantera



*Cliché Goloubew.*

FIG. 116. — Bôrôbudur. L'assaut de Mâra et la Tentation, partie droite.

des airs mystérieux que nul ne saurait chanter, et il goûtera des plaisirs que personne n'a connus. »

Arrêtons-nous un instant sur ce symbole du Natarâja, un des plus chargés de pensée philosophique que nous ait transmis la sagesse indienne (fig. 94-97). Sans doute, à l'origine de la danse de Tândava, on discerne, dans le passé

préaryen du Dêkhan, les saltations farouches de quelque divinité à demi démoniaque au milieu des cimetières nocturnes, autour de la flamme lugubre des bûchers d'incinération. Mais la spéculation indienne n'a pas tardé à approfondir ce thème primitif. La danse du dieu, ce fut désormais le processus même de la création, de la conservation et de la destruction de l'univers ou plutôt, pour rester fidèle à la terminologie indienne, des « cinq activités » cosmiques (*pañcakṛitya*) : production, conservation, destruc-



*Cliché Geloubew.*

FIG. 117. — Bôrôbudur. L'assaut de Mâra et la Tentation, partie gauche.

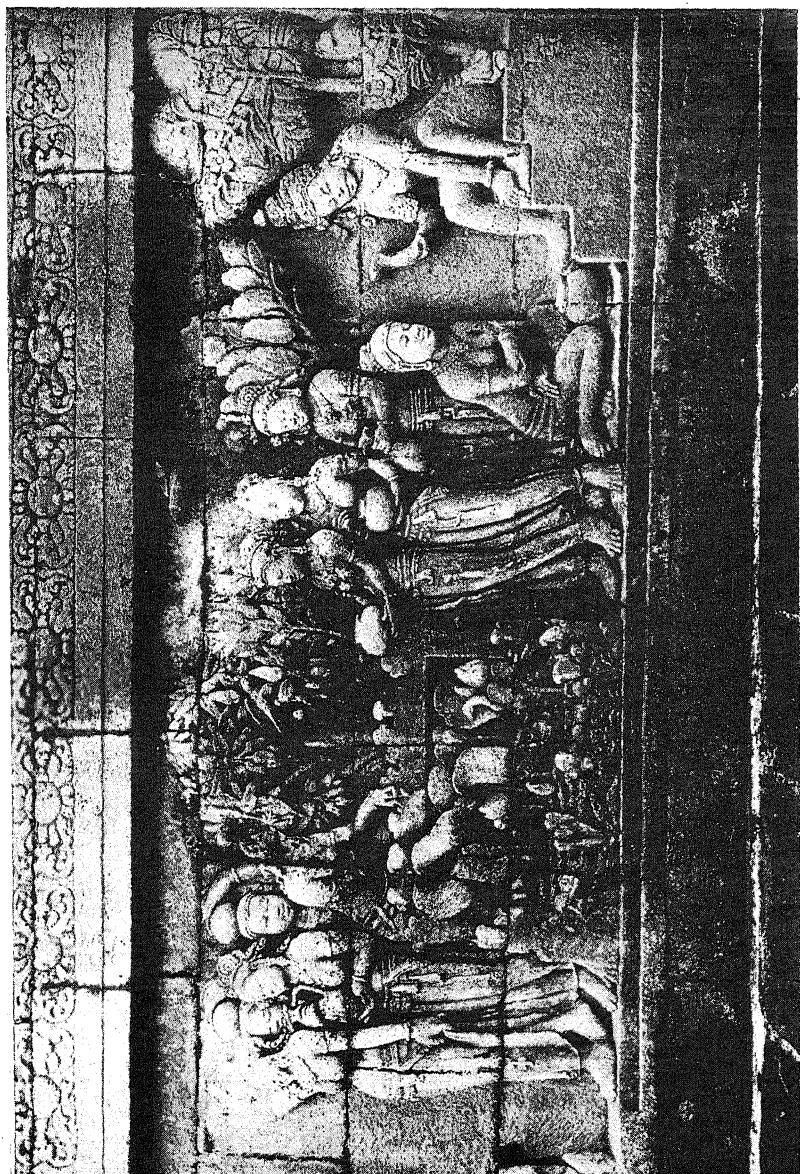
tion, incarnation et délivrance. Le théâtre de cette danse, symbolisé dans l'iconographie par l'auréole frangée de flammes (*tiruvâsi*) qui l'entoure, c'est le cosmos tout entier. « Notre Seigneur, dit un texte sacré, est le Danseur qui, telle la chaleur latente dans le bois à brûler, diffuse Sa puissance dans l'esprit et dans la matière et les fait danser

chacune à son tour. » Un poème de Kabîr, traduit par Rabin-dranath Tagore, exprime la même idée : « Danse, mon cœur, danse de joie aujourd'hui. Des chants d'amour emplissent de musique les jours et les nuits et le monde est attentif à leurs mélodies. Folles de joie, la vie et la mort dansent au rythme de cette musique. Les monts et l'océan et la terre dansent. Au milieu d'éclats de rire et de sanglots, l'humanité danse ! »

Nous atteignons ici la signification profonde de cette symbolique. Peut-être, au sortir de la poésie et de la morale bouddhiques, si pures et si douces que le cœur s'y attache d'emblée, est-on quelque peu déconcerté par ce polythéisme hindou, avec ses formes innombrables, touffues et contradictoires. Mais voici qu'avec le çivaïsme philosophique, cette apparente fantaisie s'ordonne et revêt un sens métaphysique à sa manière aussi noble, aussi élevé et peut-être plus riche que celui du bouddhisme lui-même. Grandiose et profonde doctrine qui nous rappellera quelques aspects des théories nietzschéennes, car elle est, elle aussi, par delà le bien et le mal, étant supérieure à l'un comme à l'autre et dépassant à la fois l'optimisme et le pessimisme ; pessimisme héroïque à certains égards puisque son dieu danse parmi les charniers sur des cadavres ; optimisme aussi, optimisme impitoyable, inhumain ou surhumain, comme on voudra, puisque de tant de destruction naît et se perpétue une joie formidable, la joie de la matière éternellement renouvelée.

En quel langage magnifique les hymnes çivaïtes chantent cet état d'esprit : « Un bâton de religieux mendiant, une hache, une peau d'antilope, de la cendre, des serpents, une tête de mort, ce sont là, dispensateur de toutes grâces, ton seul vêtement, tes meubles et ta seule parure. Les dieux ont pour lot, celui-ci telle richesse et celui-là telle autre, que ta majesté repousse avec dédain. Car le mirage des objets sensuels ne peut abuser l'Être qui fait toute sa joie de contempler son âme. Quand tu dances pour la conser-





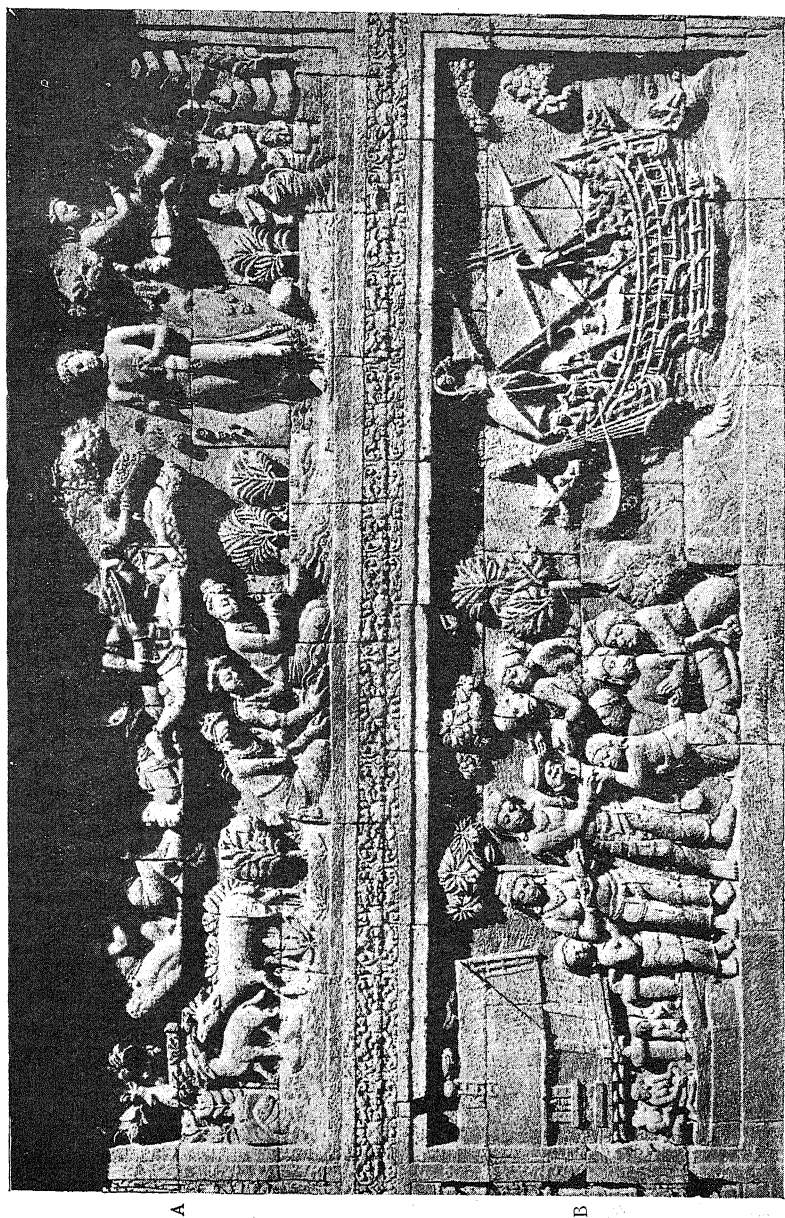
*Châle Galoubet.*

FIG. 118. — Borobudur. Sudhana à la fontaine.

vation du monde, la terre battue par tes pieds tremble comme sur le point de périr, le ciel est pris de vertige, l'armée des planètes est enfoncée par le mouvement de tes bras et le firmament, que touche ta coiffure, prêt à s'écrouler : tant paraît contradictoire ta puissance, toujours d'accord avec elle-même. Tes jardins sont les cimetières, les vampires forment ta cour, la cendre des bûchers est ta poudre de sandal, un chapelet de crânes humains voilà ta guirlande de fleurs; ton humeur est sinistre, ton nom l'est également. Tu n'en es pas moins la suprême félicité de ceux qui t'invoquent, ô dispensateur de grâces ! Tu es le soleil, tu es la lune, tu es le vent, tu es l'eau, tu es le ciel et la terre, tu es l'âme universelle, tu es à la fois le Tout et chacune de ses parties. Adoration à Toi qui es l'atome et le cosmos, ô Dieu chéri. Adoration à Toi qui es le Tout. Adoration à Toi qui es *au delà du Tout et renfermes le Tout !* »

On voit par quelle pente cette doctrine, à tant d'égards amoral et inhumaine, arrive à se résoudre en quietisme mystique. Les saints çivaïtes du haut Moyen Age, comme Tirujnâna Sambandha Svâmi, Appâr Svâmi et Sundara mûrti Svâmi (vii<sup>e</sup>-ix<sup>e</sup> siècles), ont souvent dans leurs hymnes des accents qui rappellent le mysticisme catholique. Les délicieux bronzes dravidiens qui font revivre l'image de ces saints-enfants (fig. 99 et 100) nous avertissent que dans l'unité de l'esprit humain les plus formelles oppositions sont solidaires et que le dieu de terreur a pu, sans se renier, susciter un culte d'abnégation, de charité et de tendresse.

Toutes les contradictions se résolvent en effet en ce dieu cosmique. On a vu qu'il avait pour symbole essentiel l'organe phallique, le *linga*. Mais en même temps ce dieu des forces génératrices « a consumé l'Amour » — et c'est d'ailleurs une des plus charmantes légendes de la mythologie hindoue. A la prière de la déesse Pârvatî, le dieu de l'amour, Kâma, avait essayé de troubler le cœur de Çiva dans sa méditation solitaire. Sans un mot, sans un geste, le divin ascète dirigea sur lui le terrible regard de son œil frontal. « L'Amour ne



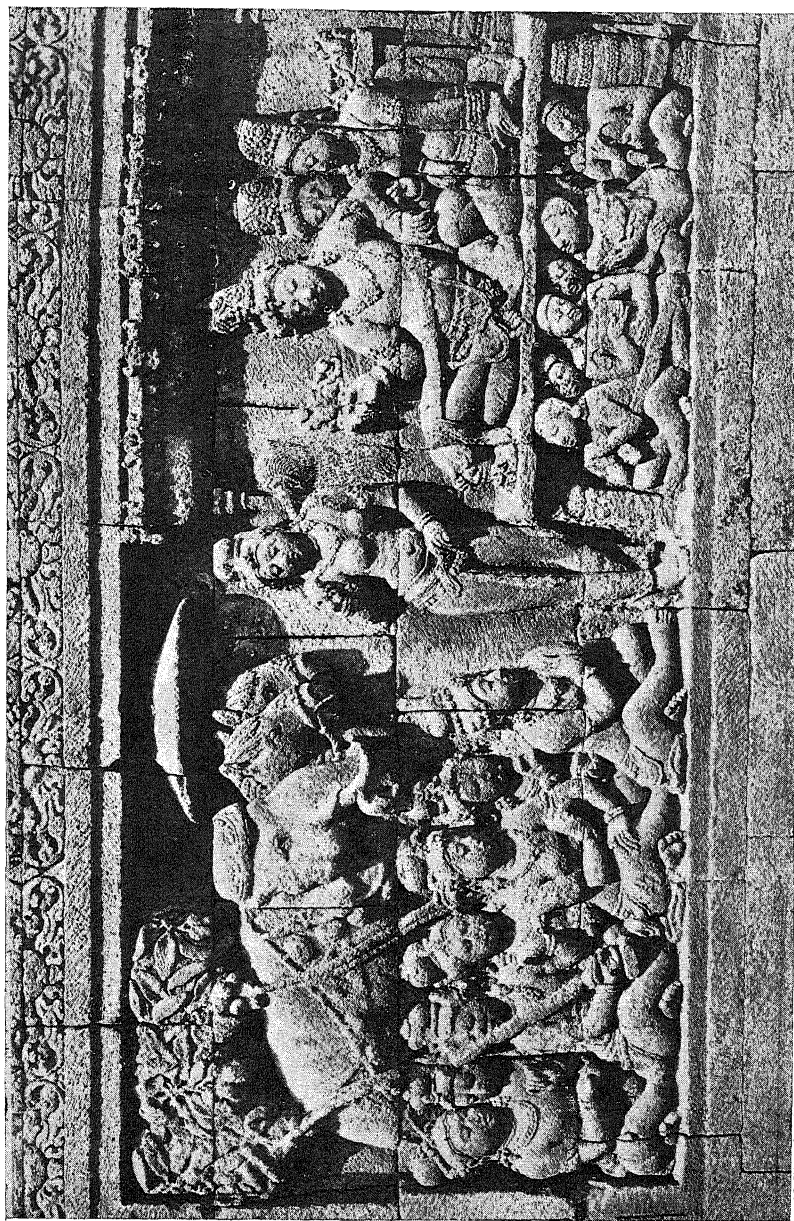
Cliché Colaba.

FIG. 119 A. — Borobudur. Le bain du bodhisattva.  
 B. — Borobudur. Débarquement de Hiru.

périt pas, car il est immortel. Mais consumé comme par un éclat de foudre, il est depuis ce temps le dieu sans corps (ananga). »

Le terrible ascète finit pourtant par céder aux désirs de Pârvatî, la déesse des montagnes, qui s'appelle aussi Durgâ « l'inaccessible », Kâli « la Noire » ou simplement Dêvi « la Déesse » (fig. 73, 163, 233, 235). Leur accouplement ébranla le monde. Aussi bien cette déesse tellurique n'est-elle pas autre chose que la çakti, l'Énergie de Çiva, extériorisée et personnifiée sous une forme féminine pour être ensuite plus sûrement réunie à lui dans la copulation amoureuse (fig. 76). Elle se présente donc comme toute pareille à lui. « Durgâ, dit le *Harivamsa*, est la sagesse et le plaisir, la nuit et la lumière. Sœur aînée de Yama, le dieu de la mort, elle se couvre d'un vêtement de soie noire. Elle se présente sous mille formes élégantes ou splendides. Tantôt son regard est affreux, tantôt il est toute douceur... Le mont Vindhya est son séjour favori. Elle fait sa joie des batailles. Elle apparaît ici toute couverte de haillons, ailleurs resplendissante de vêtements magnifiques. Elle est la nuit et le crépuscule. Elle marche, les cheveux épars. Elle est la mort qui se plaît à déchirer et à dévorer les chairs, toutes saignantes et pantelantes, et elle est aussi la splendeur des étoiles, la piété chez les jeunes filles, le bonheur dans les épouses. »

L'iconographie traduira ces aspects si différents de l'Énergie génératrice et destructrice. Sur plusieurs reliefs d'Ellora et d'Éléphanta, nous verrons la déesse sous les traits de l'amante et de l'épouse, toute de tendresse et de pudique émoi (fig. 75). Un de ces reliefs, à Ellora, représente notamment Pârvatî dans une scène mythologique rattachée au Râmâyana : Çiva et Pârvatî trônent sur le mont Kailâsa, l'Olympe himâlayan qui leur sert de résidence, lorsque le râkshasa Râvana, le monstre démoniaque du Râmâyana, se met à ébranler la montagne pour obtenir l'intervention de Çiva contre Râma. Pârvatî, terrifiée, se jette contre son époux dans un mouvement d'une spontanéité et d'une fraîcheur toutes féminines.

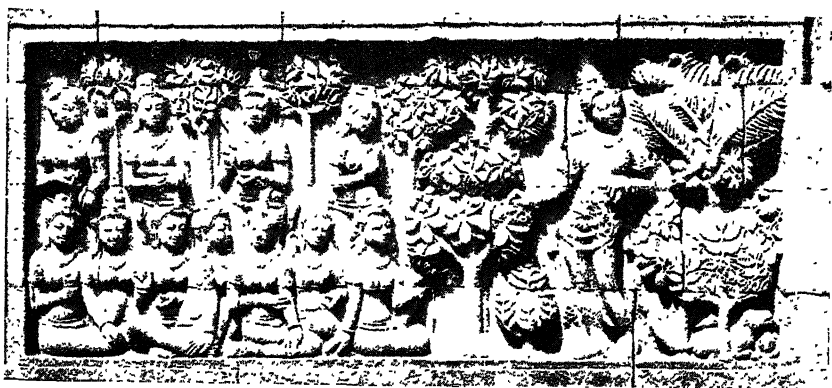


*Cliché Goloubew.*

FIG. 120. — Borobudur. Jataka 504 Bhallatiya.

Mais Çiva, de son orteil, affermit la montagne et écrase le titan (fig. 77 et 160).

A côté de ces figurations d'une délicate et touchante humanité où la déesse n'est qu'une femme aimante, il en est d'un caractère bien différent. Durgâ est alors la reine des batailles ou plutôt du carnage; on nous la montre, montée sur un lion, en Mahishamardini, « tueuse de Mahisha », l'asura ou démon-buffle, qu'elle transperce de son trident. En Kâlî, c'est une vieille femme à la langue tirée, aux crocs menaçants, vêtue, comme son époux, d'une peau de tigre et d'un collier de crânes; autour d'elle gravitent d'autres déesses çivaïtes, les Sapta mâtrika, les Sept Mères, symboles,

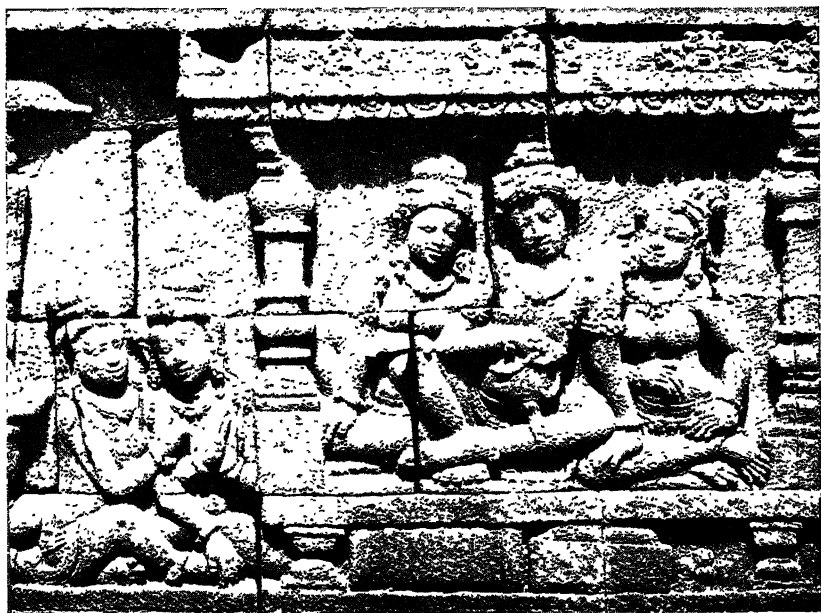


*Cliché Goloubew.*

FIG. 121. — Maitrakanyaka Avadanaçataka, n° 36 : l'arrivée à Nandana.

comme elle, de vie et de mort, de beauté rayonnante et de hideuses laideurs (fig. 88 et 89). Même sous cet aspect terrible, elle est l'objet d'une ardente dévotion mystique de la part des sectes « çaktistes », comme on appelle les adorateurs de l'Énergie féminine : « Parce que tu aimes les bûchers funéraires, j'ai fait un bûcher de mon cœur afin que tu viennes, ô Déesse sombre, y danser ta danse éternelle. Entre en moi, entre en moi, dansant ta danse rythmique, pour que je te contemple, les yeux fermés. » (Trad. Coomaraswamy.)

Dans l'iconographie moderne et courante de l'Inde du sud, Çiva et Pârvatî se présentent à nous sous un aspect bien moins caractérisé, comme un couple divin monté sur le taureau Nandi (fig. 234) ou accompagné de cet animal sorti du barattement de la mer et qui sert depuis lors de monture à Çiva. Quelquefois Çiva et Pârvatî sont escortés de leur fils Ganesha ou Ganapati, le dieu à tête d'éléphant. (fig. 233 et 162) Ganesha, avec sa tête proboscidiennne à une seule défense (l'autre ayant été brisée dans une aventure



*Cliché Goloubew.*

FIG. 122. — Bôrôbudur. Rudrâyana demande des renseignements sur le Buddha.

mythologique), avec ses petits yeux malins, sa panse rebondie, le rat, non moins fûté que lui, qui lui sert de compagnon et, le cas échéant, de monture, avec ses attributs, l'aiguillon à éléphants (*ankuça*) et le chapelet (*akshamâlâ*), est un des personnages les plus populaires de l'Inde. Réunissant en



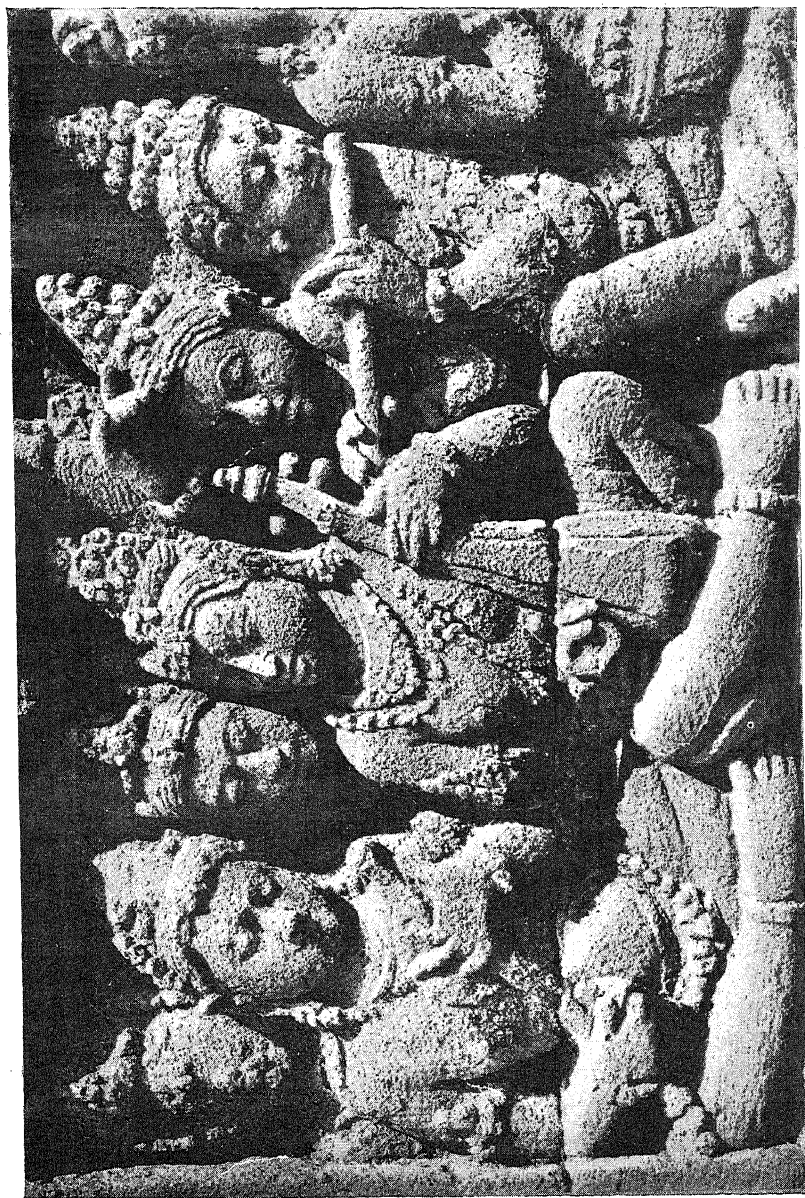
lui la nature des deux êtres les plus intelligents de la création, — l'homme et l'éléphant, — il était naturel qu'il devint le dieu des lettrés. Ajoutons, ce qui n'est sans doute nullement fait pour le brouiller avec les gens d'esprit, qu'il est d'une remarquable gourmandise. Enfin, pour achever de nous le rendre sympathique, il sait, le cas échéant, joindre à la plus grande bonté — il n'est de dieu plus bienveillant — une remarquable fermeté dans les combats.

Le second fils de Çiva et de Pârvatî est Skanda, dieu de la guerre, parfois représenté avec six têtes et qui chevauche un paon.

Le syncrétisme hindouiste a enfin créé des dieux composites, comme Hari-Hara, synthèse de Vishnu (Hari) et de Çiva (Hara). Les statues de ce dieu, particulièrement fréquentes dans le Cambodge préangkoréen, sont divisées au milieu par une ligne verticale idéale, le côté droit représentant Çiva (haut chignon d'ascète, demi-œil frontal), le côté gauche, Vishnu (tiare royale) (fig. 131, 132, 148). — Plus composite encore, mais plus rare est la représentation de la Trimurti ou trinité hindoue, avec comme personnage principal Çiva, du corps duquel sortent à droite et à gauche Brahmâ et Vishnu. Combinaison intéressante d'ailleurs, car elle nous rappelle que les dieux hindouistes sont finalement réductibles les uns aux autres et que tout ce polythéisme n'est que la traduction poétique d'un monisme grandiose.

Pour compléter ce rapide aperçu des croyances hindoues, il serait nécessaire de dire quelques mots de la légende épique. Nous avons fait allusion à celle de Râma. Reste l'autre masse épique, celle du *Mahâbhârata*, qui ne fait pas moins partie intégrante de la foi hindouiste. Dans son thème primitif, le poème raconte la lutte de deux clans établis dans la région de Delhi, et d'ailleurs étroitement apparentés entre eux : les Pândava et les Kaurava, respectivement issus de deux frères, Pându et Dhritarâshtra. Les héros du poème primitif sont les cinq fils de Pându : Yudhishtira, Bhîma, Arjuna, Nakula et Sahadêva. Leur naissance est miracu-





*Cliché Goloubew.*

FIG. 123. — Borobudur. Groupe de musiciens.

leuse. La mère des trois premiers, Kuntî, et celle des deux derniers, Madrî, les ont en réalité conçus par l'opération des dieux. Arjuna « le brillant » qui est à certains égards le personnage principal de l'épopée est ainsi fils d'Indra. Le trône appartient aux Kaurava dont le chef, Dhritarâshtra, règne à Hastinâpura, au Doab. Mais le fils aîné de ce roi, Duryodhana, prend en haine ses cousins Pândava et les fait exiler. Les cinq frères se retirent donc dans les bois, — thème fréquent dans la légende hindoue, — en emmenant avec eux leur épouse commune, la belle Draupadî, fille du



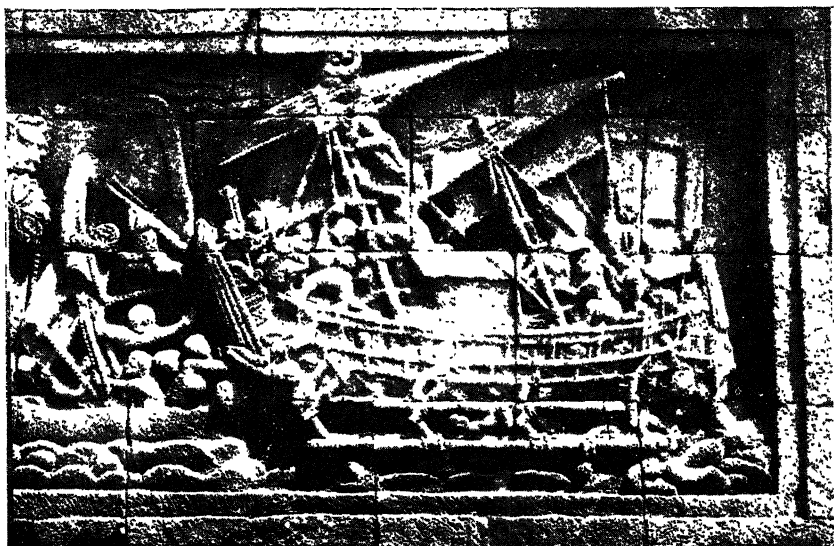
FIG. 124. — Bôrôbudur. Scène en forêt.

*Clisché Goloubew.*

roi des Pañcâla; puis ils s'établissent dans la région d'Indraprastha (Dehli); mais ils perdent leur nouveau royaume au jeu contre leurs cousins Kaurava et repartent pour l'exil dans la forêt.

Cependant les Pândava ont un protecteur surnaturel, le héros Krishna, chef des Yadava, demi-dieu déguisé en

homme qui sert de conseiller à Arjuna. Sur ses encouragements ils réclament leur royaume à leurs cousins. Ceux-ci refusent et la grande guerre commence. Elle remplit les chants VI à X de l'épopée, avec la sanglante bataille du Kurukshêtra, fragmentée en autant d'épisodes et de combats singuliers qu'une bataille de l'Iliade. Les Pândava sont enfin victorieux et leur chef Yudhishtira monte sur le trône. Mais le triomphe des héros ne met pas fin à l'épopée qui se terminera mélancoliquement : on assistera à la mort



*Cliché Goloubew.*

FIG. 125. — Bârbudur. Navire.

humaine de *Krishna* dont les sujets, les *Yadava*, s'entretuent par suite d'une malédiction céleste, et qui expire lui-même, percé au talon comme *Achille*, pour monter au ciel. Les cinq Pândava à leur tour, sentant l'âge venir, abandonnent le trône et partent, pèlerins de l'infini, en marche vers l'Orient, du côté des montagnes de l'Himâlaya, où se cache l'Olympe

indien, le fabuleux Mêru. Ils montent à travers les forêts et les glaciers. En vain quatre d'entre eux et Draupadî succombent sur la route. Yudhishtîra, seul survivant, atteint enfin le ciel où Indra l'accueillera et lui fera retrouver les siens.



*Archives photographiques.*

FIG. 126. — Avalokitêçvara. Bronze javanais, IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.

Mais cette trame n'est qu'un prétexte à digressions poétiques. Dans le sein de l'énorme poème, les poèmes particuliers abondent, qui sont autant de chefs-d'œuvre. Le plus

remarquable peut-être pour sa perfection classique est la légende de Nala et de Damayantî, insérée dans le troisième chant de l'épopée. C'est encore une histoire de princes exilés dans la forêt, comme celles de Râma et de Sîtâ ou de Viçvantara et de Madrî. Le magnanime Nala, « tigre des hommes,



*Archives du Musée Guimet.*

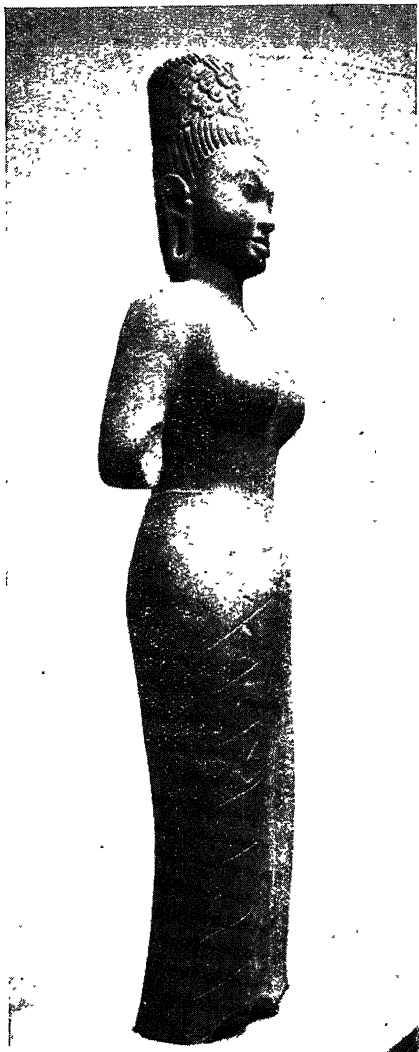
FIG. 127. — Prajñâpâramitâ. Musée de Leyde.

héros au corps irréprochable », qui règne sur la Nerbudda, est le type idéal du râja indien, beau, élégant, vaillant, amoureux et chevaleresque. — Il a conquis le cœur de

*Cliché Gauthier.*FIG. 128. — Statue préangkoréenne, VII<sup>e</sup> siècle.  
Musée Guimet.

Damayantî aux longs yeux, aux belles hanches, fille du roi de Vidarbha (Bérar). Telle est la force de son amour que les dieux eux-mêmes, venus pour briguer la main de la jeune fille, se sont retirés devant lui. Mais une fois uni à sa bien-aimée, Nala, comme tout à l'heure les héros Pândava, cède à sa passion du jeu et perd son royaume aux dés. Il s'exile dans la forêt, suivi de la fidèle Damayantî qui refuse de le quitter. A la différence de Râma, il se laisse égarer par le mauvais esprit et, n'osant faire partager à la jeune femme les misères de sa vie de proscrit, il profite de son sommeil pour l'abandonner en pleine jungle. Terrifiée, incapable de retrouver son époux, Damayantî s'enfonce seule dans les forêts impénétrables, parmi les essences sauvages, les rochers et les repaires des fauves. Elle est enfin sauvée par une caravane et après maintes péripéties atteint la ville de Ćedi, où la reine, apparentée à sa famille, la recueille, la traite avec honneur, puis la rend

à son père, le roi de Vidarbha. Quant à Nala, après l'abandon de son épouse, il a eu la bonne fortune d'arracher à la mort un roi-nâga. Celui-ci lui a, par reconnaissance, conféré un pouvoir magique. Or le roi de Vidarbha, croyant sa fille veuve, songe à la remarier. Mais, grâce aux pouvoirs qu'il tient des nâga, Nala arrivera à temps, écartera tous ses rivaux, se fera connaître et recouvrera sa bien-aimée. « En voyant son époux tel qu'il était jadis, Damayantî poussa un grand cri. Et le roi Nala, aussi resplendissant qu'autrefois, embrassa Damayantî et ses deux enfants, et il fut accueilli par eux avec joie. Puis la belle aux longs yeux, appuyant sur son sein la tête de Nala, se mit à sangloter. Ensuite, saisissant dans ses bras l'épouse aux membres souillés de poussière, au pur sourire, le tigre des hommes se tint longtemps plongé dans la tristesse ». Et le poème se termine sur le bonheur des deux époux : « Damayantî, ayant retrouvé son époux, se réjouit comme la terre



*Cliché Gauthier.*

FIG. 129 — Statue préangkoréenne.  
Musée Guimet.



Cliché Gaulhier.

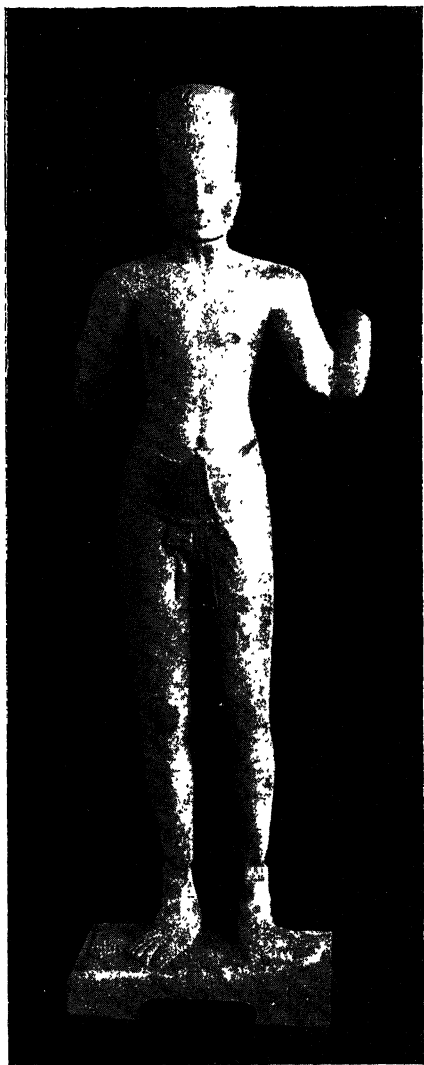
FIG. 130. — Statue préangkoréenne, d'après un moulage du Trocadéro.

qui reçoit la pluie quand la graine a germé à moitié. De même, ses fatigues dissipées, tout son être épanoui de joie, parvenue au comble de ses vœux, elle brillait comme la nuit éclairée par la lune. » (Traduction Sylvain Lévi.)

Un autre poème inclus dans le Mahâbhârata, mais d'une tout autre inspiration, est la *Bhagavad gîtâ* ou Chant du Bienheureux. C'est un poème philosophique, d'ailleurs d'un lyrisme éblouissant, dans lequel Krishna, compagnon de combat du héros Arjuna, l'incite à faire son devoir dans la bataille imminente. Au moment de donner l'ordre de l'attaque, le magnanime Arjuna, saisi d'une commisération toute bouddhique, hésitait en songeant aux milliers de victimes qui allaient périr. C'est alors que Krishna développe devant lui la pure doctrine hindouiste, la doctrine de la sereine indifférence cosmique opposée à la pitié du Buddha : « Tu t'apitoies là où la pitié n'a que faire. Les sages nes'apitoient ni sur qui meurt, ni sur qui vit. Jamais temps où nous n'ayons exis-



té, moi comme toi, comme tous ces princes. Jamais dans l'avenir ne viendra le jour où les uns et les autres nous n'existerons plus... Pas d'existence pour le néant, pas de destruction pour l'être. Indestructible, sache-le, est la trame de cet univers, c'est l'Impérissable; la détruire n'est au pouvoir de personne. Les corps finissent, l'âme qui s'y enveloppe est éternelle, indestructible, infinie. Combats donc, ô Bhârata! Croire que l'un tue, que l'autre est tué, c'est également se tromper. Jamais de naissance, jamais de mort. Personne n'a commencé ni ne cessera d'être. Sans commencement et sans fin, l'Ame unique n'est pas frappée quand les corps sont frappés... Ce qui est né est assuré de mourir, et ce qui est mort, sûr de naître. En face de l'inéluctable, il n'y a pas de place pour la pitié. Les êtres nous échappent dans leur origine; perceptibles au cours de leur carrière, ils nous échappent de nouveau dans leur fin. Qu'y peuvent les lamentations? Considère que plaisir ou



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 131. — Hari Hara du Musée de Phnom Pénh, d'après le moulage du Trocadéro.

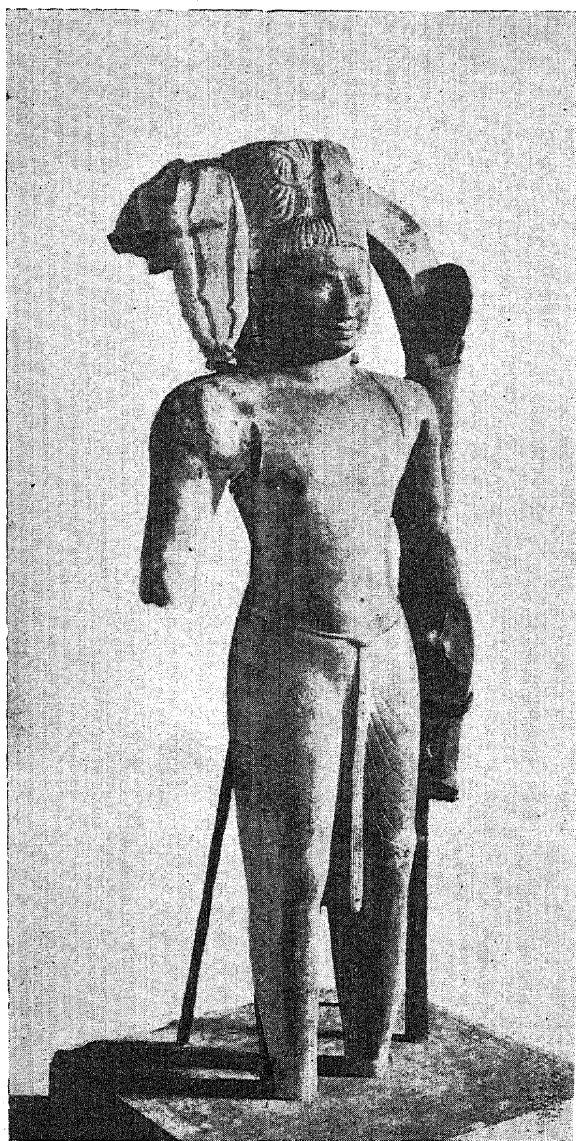
souffrance, richesse ou misère, victoire ou défaite se valent. Apprête-toi donc au combat !... Ne te préoccupe que de l'acte, jamais de ses fruits. Ne te laisse pas non plus séduire par l'inaction. Pour qui réalise le détachement intérieur, il n'est plus ici-bas ni bien ni mal. » (Trad. Senart.) — Comme on le voit, ici encore, de même que dans le civaïsme, l'hindouisme atteint une sérénité nietzschéenne, supérieure à l'humanité. C'est le goût de l'action pour l'action, en tant qu'adhésion totale, volontairement consentie et joyeuse, au branle universel. « O monde, écrivait Marc-Aurèle, tout ce que tu m'apportes est pour moi un bien. » Mais le consentement du philosophe stoïcien avait quelque chose de résigné, de désenchanté et de négatif. Celui de l'hindouisme, pour farouche et même cruel qu'il nous paraisse dans ses applications, nous semble, au point de vue philosophique, infiniment plus viril et plus sain.

### L'art hindou.

L'hindouisme, au Moyen Age, a inspiré un puissant mouvement artistique, tant dans le domaine de l'architecture qu'en ce qui concerne la sculpture.

L'architecture hindouiste médiévale comprend trois grandes écoles : l'école du pays mahratte à laquelle nous joindrons celle du Carnate à l'époque pallava; l'école de l'Orissa, et enfin en troisième lieu l'école du Carnate aux temps proprement tamouls depuis le x<sup>e</sup> siècle.

Le style du pays mahratte est d'ordinaire désigné d'après le nom de deux puissantes dynasties locales, les Čâlukya (550-757) et les Râshtrakûta (757-973), qui régnèrent au haut Moyen Age dans ce qui est aujourd'hui la Présidence de Bombay. Les principaux monuments de cet art sont, pour l'époque čâlukya, les temples d'Aihole (vers 600), le Mâlegitti Čivâlaya et trois autres temples à Bâdâmî (vers 625), le temple de Virûpâksha à Pattakadal (vers 740), et les

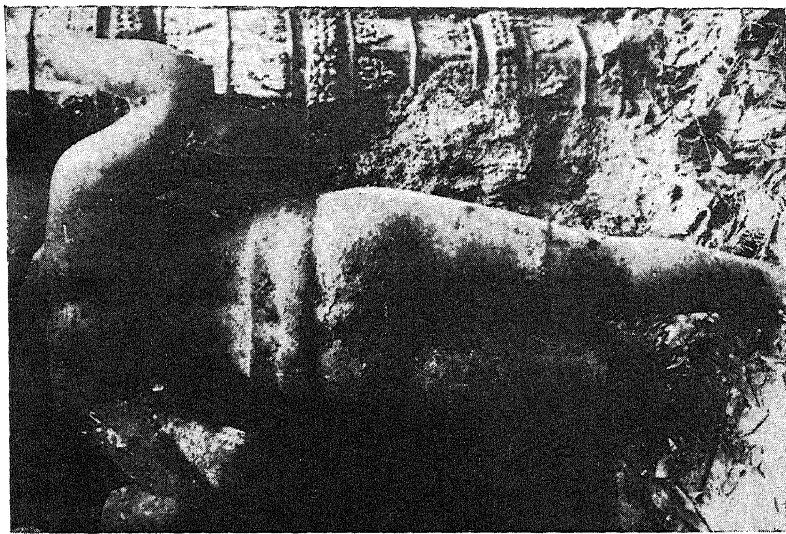


*Musée Guimet.*

FIG. 132. — Hari Hara de Mahâ Rosei.

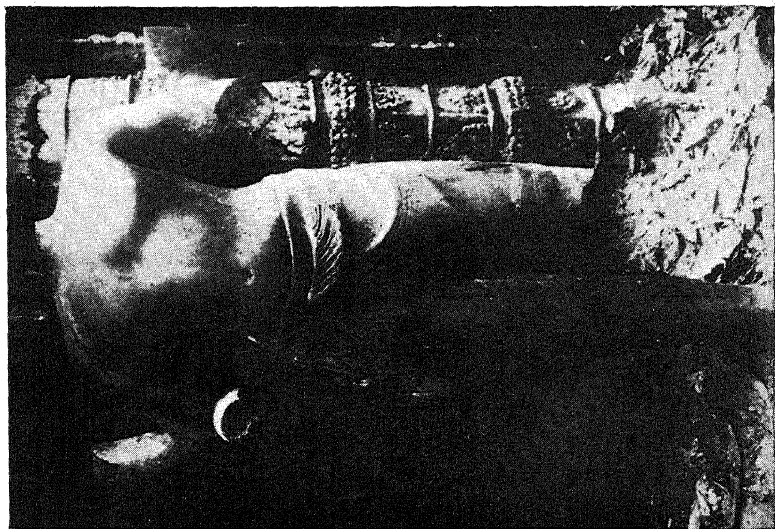
premières grottes d'Ellora comme la Caverne des Avatars, Râvana ka Khai, Dhumar Lenâ et le Râmêçvara (vii<sup>e</sup> siècle). A la période suivante, ou des Râshtrakûta, appartiennent le temple du Kailâsa, à Ellora (c. 757-783) et le sanctuaire çivaïte d'Éléphanta (vers 850-900). Il y a lieu de rapprocher de ce style celui des temples du Carnate appartenant à l'époque des Pallava, peuple qui domina la Présidence de Madras de 400 à 750 environ. Les principaux monuments pallava, comme les temples de Mâvalipuram ou Mâmalla-puram (vii<sup>e</sup> siècle) et de Kañçi (viii<sup>e</sup> siècle), sont d'ailleurs sensiblement contemporains de ceux que nous venons d'énumérer (fig. 57, 58).

Tous ces temples pallava ou çâlukya (ceux, du moins, qui sont à ciel ouvert) se distinguent à première vue des temples de l'Orissa par l'absence du çikhara bulbeux. En revanche ils conservent les *mandapa* ou portiques couronnés de sortes de pyramides à corniches que surmontent dans l'art pallava les petits pavillons à clochetons appelés *pañçaram*. D'autre part, plusieurs des temples de Mâvalipuram, les *ratha*, ont ceci de particulier qu'ils sont monolithes : ce sont des rochers sculptés. De même les plus importants des temples çâlukya et râshtrakûta, du pays mahratte, comme le Kailâsa d'Ellora et Éléphanta, sont excavés dans le roc ; mais, tandis que les *ratha* de Mâvalipuram, formés de rocs en saillie superficielle, restent à ciel ouvert, les temples rupestres du pays mahratte, découpés et excavés en profondeur, aux flancs de la montagne, donnent l'impression de temples souterrains, « engloutis tout entiers à la suite de quelque cataclysme » (Goloubew). De là un caractère tout à fait spécial (fig. 59, 60). Toutefois si l'on considère la coupe longitudinale du Kailâsa, telle que l'a dessinée Burgess, on se convaincra que péristyles, *mandapa* et tour pyramidale avec corniches en retrait et *pañçaram*, bref toute la conception générale du monument est la même que celle des temples pallava de Mâvalipuram, simplement adaptée ici aux nécessités de l'excavation souterraine. C'est d'ailleurs ce principe de sculpture à même le roc qui a donné



*Cliché Galoubew.*

FIG. 134. — Statue du Phnom Kulén.

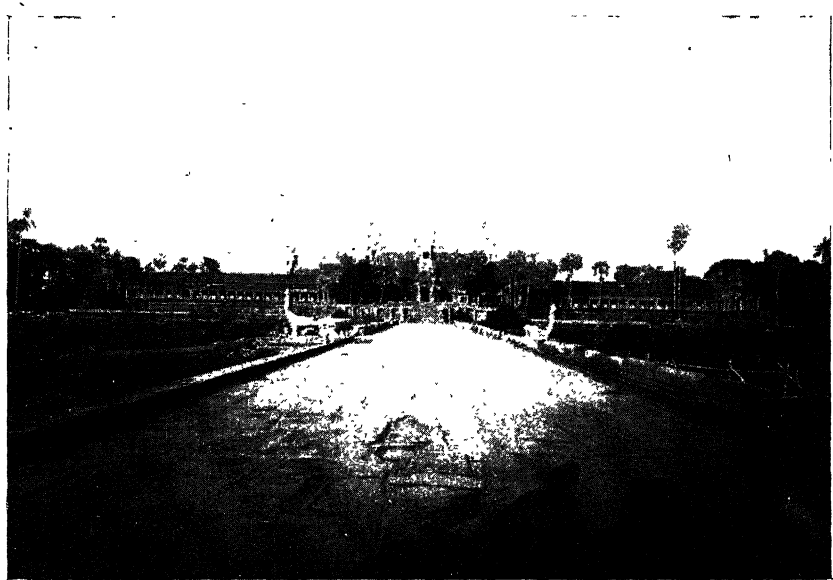


*Cliché Galoubew.*

FIG. 133. — Statue du Phnom Kulén.

d'une part les rochers taillés en forme animale par les maîtres de Mâvalipuram, d'autre part les animaux également monolithes du Kailâsa d'Ellora, comme les éléphants de l'entrée et ceux de la formidable « éléphantomachie » qui semble soutenir la base du temple (fig. 72).

L'école de l'Orissa est caractérisée par ses tours de forme curviligne et bombée, les *çikhara*, aux nervures vigoureuses, jaillissant d'un seul jet vers le ciel et couronnées d'un coussin débordant, l'*âmalaka*, que surmonte d'ordinaire un léger



*Cliché de l'École d'Extrême-Orient.*

FIG. 135. — Angkor Vat.

pignon en forme de vase (*kalasa*). En plus du *çikhara*, ces monuments se font remarquer par des porches (*mandapa*) à toiture pyramidale formée de plusieurs corniches en retrait. Ce style simple, robuste et puissamment synthétique, est principalement représenté dans la province de l'Orissa, depuis le VIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XII<sup>e</sup>. Les principaux

de ces monuments sont ceux de Bhuvaneṣvar et ceux de Purî : le temple de Paraçurâmeṣvara, vers 750, le temple de Mukteṣvara vers 950, et le temple du Īṅgarâja vers l'an 1000, puis les temples de la Râjrâṇî et de Jagannâtha (-Purî) vers 1150, le temple de Megheṣvara vers 1200, — et enfin les temples de Konârak comme les temples de Sûrya et du Īṅgarâja, au XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 56). Du même style les temples de Khajurâho, au Bundelkhand, notam-



FIG. 136. — Brahmâ (Battambang), 1<sup>er</sup> style. Musée Guimet, don Fustier.

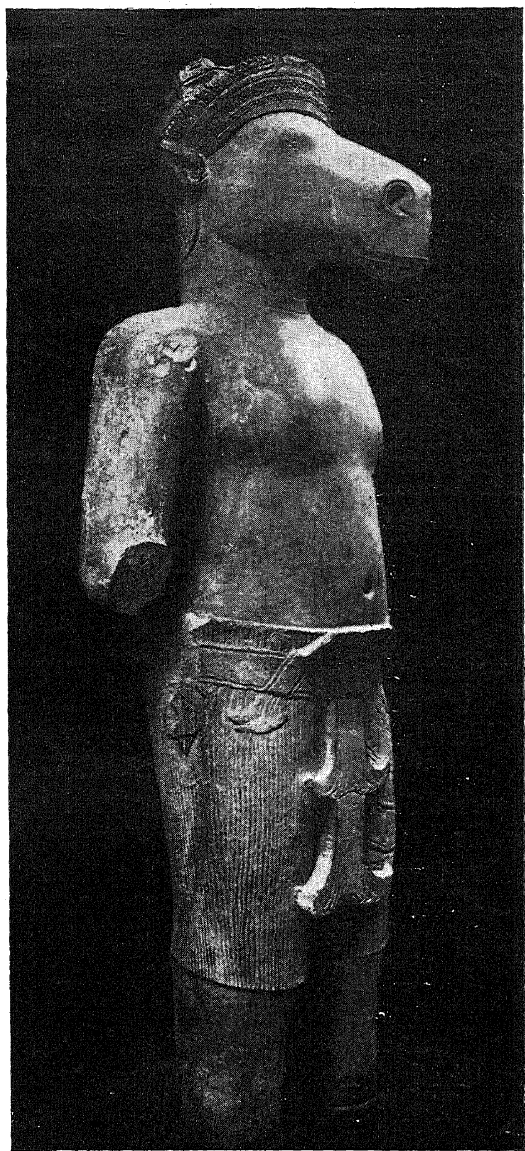
ment le temple de Kandârya Mahâdêva, qui date des environs de l'an 1000.

Le troisième groupe architectural est celui des temples dits dravidiens, c'est-à-dire du Carnate après la chute des Pallava, sous les dynasties tamoules (X<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Les principaux de ces monuments sont les grands vimâna de Tanjore, construits vers l'an 1000 par la dynastie des Çola,

et les temples du Carnate moderne comme les *mandapa* de Çrîrangam, de Vellore (xvi<sup>e</sup> siècle) et de Madura (xvii<sup>e</sup> siècle). Une autre école est celle de la région mysorienne avec les temples d'Halebîd (Mysore) construits sous la dynastie locale des Hoyçala (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècle) et les temples, malheureusement ruinés, de Vijayanagar (Hampi), comme le *Vithoba* (xvi<sup>e</sup> siècle). Ces temples dravidiens, surtout ceux du Carnate, se composent d'ordinaire : 1<sup>o</sup> de portes à tour, ou *gopura*, qui donnent accès au temple et sont la caractéristique de cette architecture ; — 2<sup>o</sup> du *mandapa*, porche ou salle hypostyle précédant le sanctuaire, que nous avons déjà remarqué dans les temples de l'Orissa et dans les temples çâlukya ou pallava ; — 3<sup>o</sup> du sanctuaire proprement dit ou *vimâna*, surmonté, lui aussi, d'une tour en pyramide tronquée de plusieurs étages. *Vimâna* et *gopura* se présentent ainsi comme de lourdes masses de pierre affectant la même forme de pyramide tronquée, surchargées et entièrement recouvertes de sculptures, la sculpture, ici, ne valant plus par elle-même, mais seulement comme motif ornemental. Cette décoration, qui évoque une véritable orfèvrerie de pierre, va croissant du *vimâna* de Tanjore (xi<sup>e</sup> siècle) (fig. 61) au grand temple de Madura (xvii<sup>e</sup> siècle). A l'intérieur, dans les *mandapa*, la profusion n'est pas moindre, comme le montre la célèbre cavalcade de Çrîrangam. Selon le mot de William Cohn, on se trouve là en présence d'un « baroque hindou » lequel, d'ailleurs, grâce à l'exubérance de l'inspiration, à l'inépuisable fantaisie et à la prodigieuse variété des motifs sculpturaux, ne laisse pas de produire un puissant effet décoratif.

Pour la clarté de l'exposé, nous avons énuméré ces diverses écoles dans l'ordre géographique et statique, abstraction faite du lien d'évolution. Mais ce lien n'en existe pas moins. Les deux premières en date des écoles d'architecture indiennes, celle du pays mahratte et celle des Pallava sont à l'origine des deux autres. D'une part, en effet, le Çikkhara de l'Orissa n'est que l'exhaussement, en poussée curviligne verticale, de



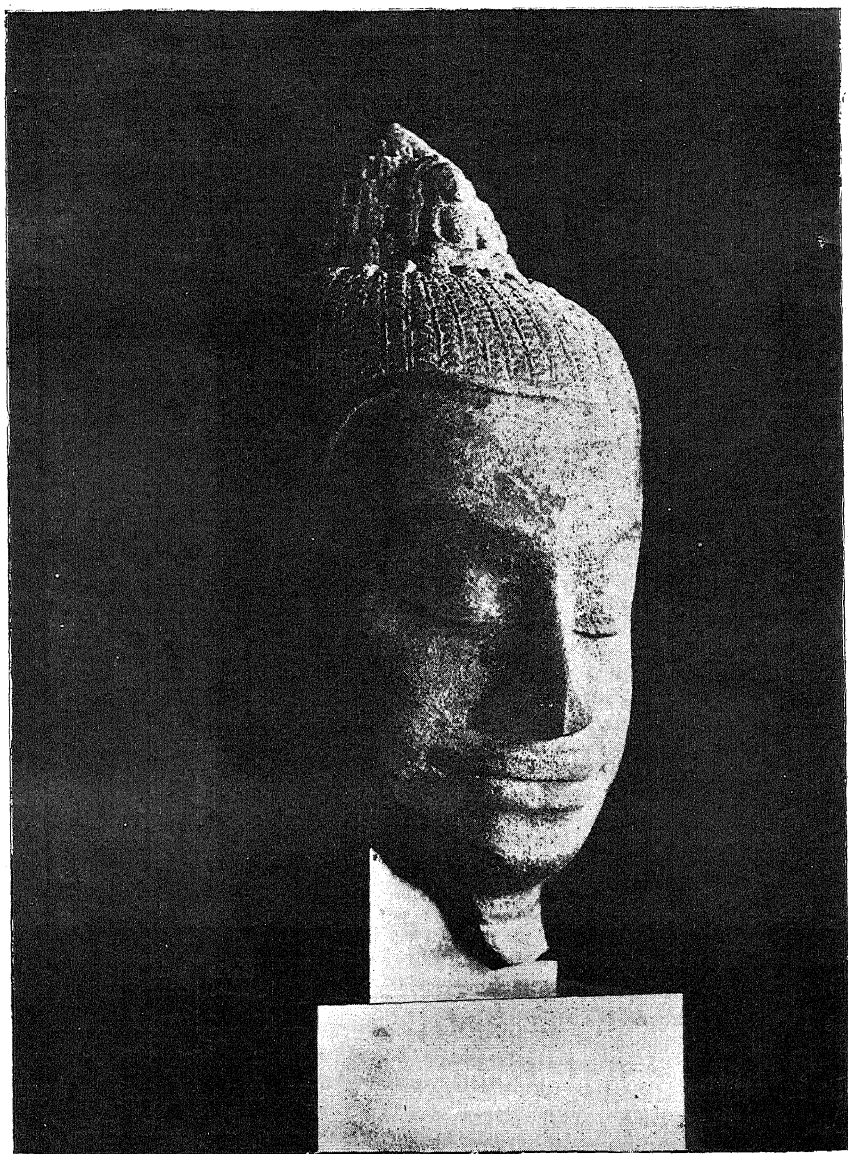


*Archives photographiques.*

FIG. 137. — Vishnu dans l'avatâr du cheval. 1<sup>er</sup> style angkoréen. Musée Guimet.

la pyramide à gradins arrondis du style mahratte (temple de Mâlagitti, à Bâdâmî) ou du style pallava (temple de la plage à Mâvalipuram), le stade intermédiaire étant fourni par les temples de Khajurâho. Par ailleurs, la pyramide tronquée de l'école *çola* ou tamoule constitue un autre aboutissement des mêmes éléments : si l'on part de la pyramide discontinue à gradins arrondis, telle qu'on la voit sur le *mandapa* de Sûrya Deul, à Konârak ou au Mukteçvara de Kañçî, et si on rend la pente de cette pyramide continue en multipliant les étages et en réduisant l'intervalle en retrait qui les séparait, on obtient les *mandapa* et les *gopura* de Tanjore et de Madura. La phase intermédiaire est d'ailleurs fournie par les temples de l'école hoyçala, au Mysore, que nous avons mentionnée plus haut (temple de Somnâthpur, 1248, et temple Nuggehalli, à Mysore, 1249).

Un style particulier, bien qu'apparenté à celui de l'Orissa, est le style jaina. Il s'est développé dans les sanctuaires du jainisme, notamment au Mont Abû, dans le Râjputâna (Vimala Shâ et Tejahpala, 1032, 1232), à Girnâr au Kâthiâwâd (1230, 1278) et à Pâlitâna au Gujerât (x<sup>e</sup> siècle). Les monastères jaina de la belle époque se composent essentiellement d'un porche formé de quatre colonnades en croix, convergeant en un octogone qui supporte un dôme curviligne imité du çikhara de l'Orissa, mais creux à l'intérieur et plus svelte et élancé; puis vient le sanctuaire, précédé de son antisalle et également surmonté d'une tour curviligne. Autour de ces çikhara principaux se groupent tous ceux qui couronnent les divers édifices secondaires. Ce fourmillement de piliers, de kiosques, de tours, de dômes, de clochetons et de flèches, joint à la qualité de la matière et à l'infinie variété de la décoration — au Mont Abû un marbre blanc fouillé et ciselé comme un motif d'orfèvrerie, — arrive à produire une impression d'élégance et de légèreté digne de l'art arabe. Rien d'étonnant à ce que les premiers architectes indo-musulmans se soient si fortement inspirés des modèles jaina (fig. 168-169).



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 133. — Tête bouddhique, 2<sup>e</sup> style angkoréen, Musée Guimet.

La sculpture associée à l'architecture hindoue du haut Moyen Age n'est pas moins intéressante que les monuments eux-mêmes. Comme eux, elle se relie d'ailleurs directement à l'art bouddhique de l'époque antérieure. Cette continuité est particulièrement perceptible dans le groupe de Mâvalipuram ou Mâmallapuram près de Madras, au Carnate.

La sculpture de Mâvalipuram est le chef-d'œuvre de l'art des Pallava, peuple qui, on l'a vu, domine le Dékhan de 400 à 750 environ. Mais les Pallava, loin de représenter, comme certains l'ont cru, des envahisseurs étrangers, ne faisaient que continuer, dans cette région du Dékhan oriental, les rois d'Andhra, parmi les vassaux desquels ils avaient sans doute jadis compté. Mâvalipuram, la métropole pallava, se relie ainsi à Amarâvatî, l'ancienne capitale des Andhra. Songeons d'ailleurs que l'art d'Amarâvatî, comme l'attestent certains reliefs de Nâgârjunikonda, au Musée Guimet, s'est prolongé jusqu'en plein <sup>vi</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'au début des temps pallava. Cette influence de l'art d'Amarâvatî nous semble indéniable dans la formation de la sculpture pallava. Elle explique sans doute pourquoi dans les œuvres de Mâvalipuram l'inspiration est moins sévère, plus humaine, plus touchante que dans les autres sanctuaires çivaïtes ou vishnouïtes.

Le principal relief de Mâvalipuram est le grand relief rupestre dit de l'Arjuna-ratha qui représente d'après l'opinion ancienne (reprise par quelques-uns) la « pénitence d'Arjuna », et d'après la nouvelle identification de V. Goloubew, que nous adopterons ici, la « descente de la Gangâ » (*Gangâvatarana*). On sait à quelle scène mythique fait allusion ce dernier épisode : il s'agit, conformément à la légende rapportée au livre IX du *Bhâgavata Purâna*, de la descente du fleuve sacré, du Gange, du ciel sur la terre. Cet immense haut relief de 27 mètres de long sur 7 de hauteur, qui couvre entièrement une paroi de falaise, groupe tout un peuple d'animaux, d'ascètes, de génies et de dieux autour de la cascade où se joue — symbole des eaux sacrées



*Archives photographiques.*

FIG. 139. — Tête bouddhique. Art khmèr, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. Musée Guimet.

— une théorie de nâga et de nâgî (fig. 62). Nous nous trouvons ici en présence d'un immense tableau, d'une véritable fresque de pierre. Ampleur de la composition, sincérité du mouvement qui rassemble tous les êtres autour des ondes bienfaisantes, amour profond et frais de la nature font de ce relief un chef-d'œuvre classique.

La valeur des divers morceaux n'est pas moindre. Signalons notamment l'ascète prosterné à gauche de la cascade (fig. 63) : cette figure étonnamment réaliste, d'une facture synthétique, fruste, directe, à la fois tourmentée et simple, a tout l'accent d'un Rodin. Quelle joie d'autre part dans ces couples de dieux ou de génies dont les nus allongés et souples dansent dans les airs à la manière d'Amarâvatî et d'Aihole (fig. 64, 65). Car de tels détails attestent bien, comme nous l'annoncions tout à l'heure, que l'art d'Amarâvatî se continue directement à Mâvalipuram : mais il y a ici plus de force qu'à Amarâvatî. Le roi-nâga et la nâgî « douce et troublante ondine » qui symbolisent les eaux sacrées sont également de splendides morceaux de sculpture (fig. 65). Mâvalipuram nous révèle aussi un art d'animaliers vigoureux et large, directement issu du canon gupta. Peut-être même est-ce ici que l'art animalier indien dont nous avons vu les débuts à Sârnâth et à Sâñcî atteint son apogée. Quelle majesté dans le groupe d'éléphants qui adore la descente des eaux, à droite de la cascade, et semble, au nom du règne animal, présider à l'auguste mystère (fig. 64) ! Quelle vie chez l'ours qui se dresse debout, quelques pas plus loin (fig. 66). Et quelle souveraine élégance dans le couple de cerfs qui assiste à la scène dans une ouverture de grotte située en vis-à-vis, du côté gauche, avec le geste si naturel du mâle qui, de sa patte postérieure, se gratte le museau (fig. 67). Du reste la falaise de la Gangâ n'est pas la seule à nous montrer des chefs-d'œuvre. Un autre relief rupestre nous a conservé une admirable scène pastorale copiée sur le vif et représentant une vache qu'on est en train de traire et qui, d'un argel mouvement de langue, caresse l'échine de son veau (fig. 68). Plus étonnant



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 140. — Tête bouddhique. Art khmèr. Musée Guimet.



encore est le bloc monolithe sculpté qui représente une famille de singes, le mâle épouillant sa guenon et celle-ci allaitant ses deux petits : ici encore une scène croquée sur le vif avec autant d'humour que de réalisme (fig. 69).

Une place à part, à Mâvalipuram, doit être faite aux détails des reliefs représentant des nus : déesses, génies féminins dansants et ondines déjà citées de la Descente de la Gangâ, — groupe du roi pallava Mahendravarman et de ses épouses et groupe de Lakshmî aux éléphants entourée de ses femmes (Gaja-Lakshmî) à la grotte du Varâha-avatâra, groupe de Pârvatî tenant sur ses genoux le petit Skanda au Dharma-râja-ratha, couples de princes et de princesses pallava à l'Arjuna-ratha. Jamais la valeur décorative du corps féminin n'a été mieux mise en lumière que dans ces nus allongés, gracieux et chastes, qui s'apparentent étroitement à ceux d'Amarâvatî dernière manière et d'Ajantâ (fig. 70-71).

Enfin, pour ce qui est des ensembles, la descente de la Gangâ, à l'Arjuna-ratha, n'est pas la seule grande composition de Mâvalipuram où nous admirions la science de la composition et les qualités dramatiques. Le même sens de l'effet dramatique, la même sûreté dans le groupement des personnages se remarquent dans plusieurs autres reliefs comme la bataille de la déesse Durgâ contre le démon-buffle Mahisha (Durgâ-Mahishamardinî), le sommeil de Vishnu sur le serpent Ananta du Mahishamandapam, et la scène de Vishnu en sanglier tirant la terre hors des eaux (grotte du Varâha-avatâra).

Les temples çâlukya et râshtrakûta du pays mahratte, notamment Ellora et Éléphanta, renferment aussi d'admirables sculptures. Le culte qui a inspiré la plupart de ces œuvres est naturellement le culte de Çiva, divinité farouche symbolisant la force cosmique, la Nature éternellement créatrice et destructrice. Aussi les figures sévères, les images menaçantes abondent-elles à Ellora. Pourtant le classicisme gupta est partout présent. C'est lui qui ordonne les formidables éléphantomachies dont la frise semble soutenir la

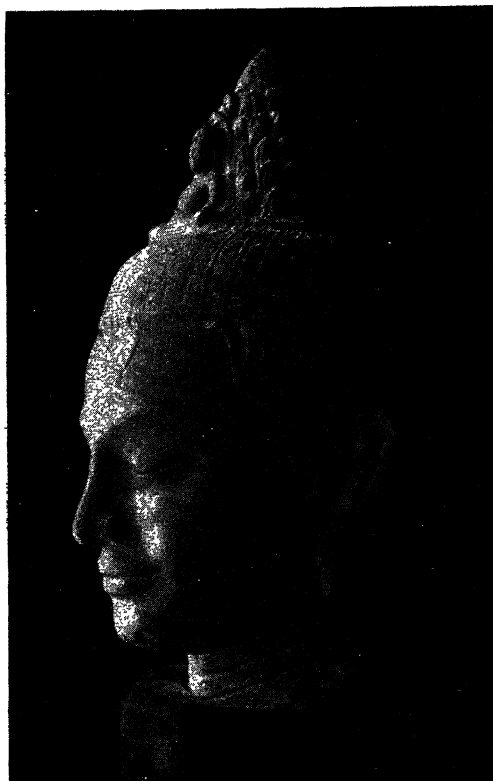




*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 141. — Tête bouddhique. Art khmèr. Musée Guimet.

base du temple (fig. 72). C'est lui qui inspire les images de Çiva. Le Çiva du Kailâsa d'Ellora, comme celui d'Éléphanta, est encore une figure gupta ayant remplacé l'auréole des Buddha par la tiare royale et qui, au lieu d'exprimer la pitié et le renoncement, symbolise avec une tumultueuse



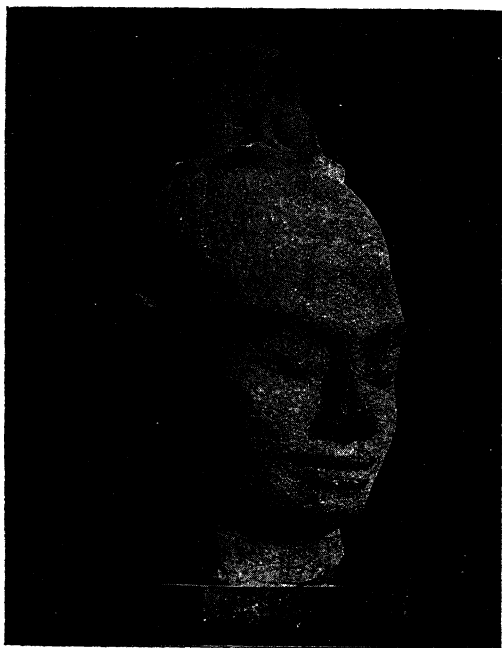
*Cusché Stoclet.*

FIG. 142. — Tête bouddhique. Collection Stoclet, Bruxelles.

grandeur la Vie tout entière. Les sentiments sont différents, l'esthétique reste la même (fig. 73, 75, 81 et aussi 86, 91).

Même en Bhairava (dieu de terreur), même dans la danse

formidable du Natarâja, le corps de Çiva présente les lignes simples et pures, le nu lisse, chaste et doux de Mathurâ et de Sârnâth (Bhairava d'Éléphanta et Natarâja de la grotte de Râvana-kâ-Khai à Ellora) (fig. 74). D'ailleurs, lorsque Çiva est appelé à représenter non plus la force destructrice, mais l'instinct d'amour qui crée perpétuellement la vie, quel charme souverain, quel rayonnement de tendresse se



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 143. — Tête bouddhique khmère. Musée Guimet.

dégagent de tout son être ! Citons seulement à cet égard les bas-reliefs des noces de Çiva et de Pârvatî à Éléphanta (fig. 75) et la scène du baiser des mêmes personnages au Kailâsa d'Ellora (fig. 76). Le Natarâja, et le Bhairava, tout à l'heure, exprimaient l'adhésion lyrique de l'âme à la

violence universelle. Les noces de Çiva nous montrent maintenant l'autre aspect du même symbole. Le jeune roi, conduisant par la main, avec un geste d'une inexprimable fierté, cette vierge pudique comme une vierge athénienne, c'est toujours la force cosmique, hier déchaînement impitoyable et joie destructrice, aujourd'hui chant d'amour d'une douceur infinie. Quant au relief du baiser qui dépasse de beaucoup



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 144. — Tête khmère. Musée Guimet.

dans son symbolisme çivaïte l'idylle divine qu'il représente, c'est à notre avis une des œuvres les plus puissantes de l'art universel, — une sorte de Rodin oriental. Ajoutons que le Kailâsa nous offre, comme Mâvalipuram, de véritables

tableaux : par exemple le relief du Kailâsa représentant Râvana ébranlant la montagne sur laquelle trônent Çiva et Pârvatî : la violence souterraine du Titan, la sérénité du dieu qui l'écrase d'un geste, l'émoi tout féminin de la déesse qui se jette, éperdue, contre son époux, tous ces morceaux constituent un ensemble d'une admirable largeur (fig. 77).

Remarquons à quel point ces figures çivaïtes d'Ellora et



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 145. — Tête bouddhique khmère. Collection Haase.

d'Éléphanta, quand elles représentent la divinité sous son aspect souriant, se rapprochent de l'art bouddhique des siècles antérieurs. Le Çiva des noces de Çiva et de Pârvatî à Éléphanta, le Çiva écrasant Râvana à Ellora rappellent

immédiatement les beaux princes bodhisattvas d'Ajantâ. Même élégance souveraine, même noblesse allongée des corps, même mélange de force et de grâce, parfois même costume (haute tiare royale, etc.) De leur côté les figures féminines, comme les Pârvatî, sont les sœurs des très botticelliennes princesses qui à Ajantâ étaient les compagnes ou les tentatrices du bodhisattva. Il y a d'ailleurs lieu de s'arrêter



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 146. — Buddha de Preakhn. Musée Guimet.

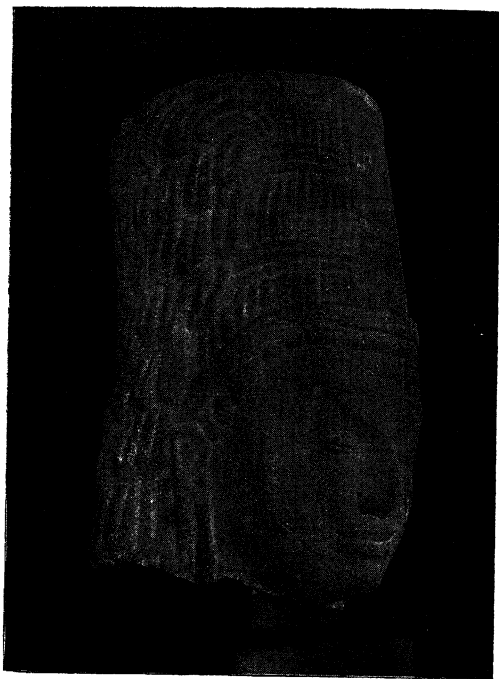
devant certaines de ces figures, notamment devant deux des trois reliefs en demi ronde-bosse qui, entre les colonnes du portique d'entrée du Kailâsa, représentent les trois divinités fluviales, Gangâ, Yamunâ et Sarasvâtî (fig. 78, 79).



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 147. — Yaksha converti. Musée Guimet.

Avec de telles œuvres, d'une noblesse et d'une eurythmie dignes d'Athènes ou de Florence, la sculpture indienne atteint peut-être son apogée. En tous cas, entre les yakshinî de Bhârhut et de Sâñcî, si lourdement sensuelles et capiteuses, et les Lakshmî du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, définitivement fixées dans les règles d'un canon tourné au poncif, les deux déesses fluviales d'Ellora nous présentent un idéal de beauté fémi-



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 148. — Hari Hara. Musée Guimet.

nine que nous retrouverons à Bôrôbudur et qui — sans aucune influence grecque — en arrive presque, par ses seules qualités propres, à retrouver notre idéal classique.

Le chef-d'œuvre de cette sculpture est peut-être l'image

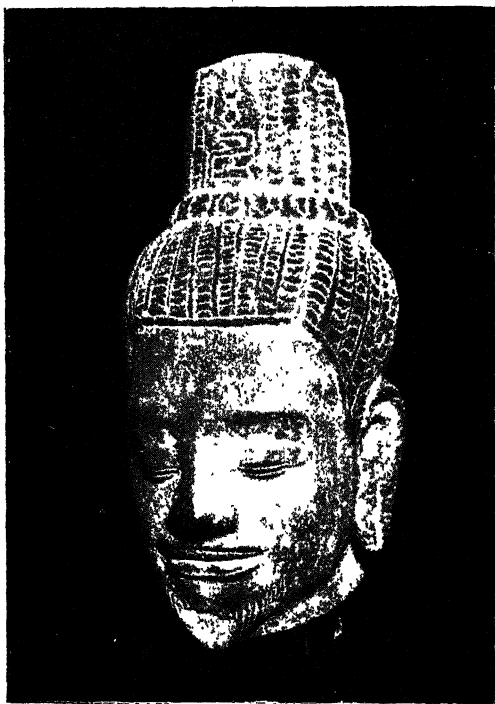




*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 149. — Tête çivaïte. Musée Guimet.

géante de Çiva en Mahêçamûrti, à Éléphanta, c'est-à-dire le buste tricéphale représentant les trois faces du dieu (fig. 81). On a beaucoup discuté sur la signification iconographique de cette statue. Pour plusieurs archéologues, la tête du milieu « d'expression calme et majestueuse » représente soit Çiva en tant que créateur (Brahmâ), soit Çiva en tant que dieu conservateur (Vishnu); la tête de gauche, — « sourcils mena-



*Archives du Musée Guimet.*

**FIG. 150.** — Tête çivaïte. Musée Guimet.

çants, lèvres entr'ouvertes, croc canin au coin de la bouche» —, figurerait Çiva en tant que destructeur, en dieu de terreur (Bhairava); enfin la troisième tête, à droite, plus douce et plus souriante, représenterait Pârvatî, la çakti de Çiva.

Mais ces interprétations, qui faisaient de la figure tricéphale d'Éléphanta une sorte de Trimûrti, sont aujourd'hui généralement abandonnées et il semble bien, conformément à l'opinion de Coomaraswamy, que ce soit à une Mahêçamûrti que nous ayons affaire. Quoi qu'il en soit, les trois visages de l'être unique s'harmonisent ici sans effort : l'art universel a réalisé peu de matérialisations du Divin non



*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 151. — Tête de dèvata. Musée Guimet.

seulement aussi puissantes, mais aussi équilibrées. Bien mieux, c'est sans doute là la plus grandiose représentation du dieu panthéiste qui soit sortie de la main des hommes (fig. 83). En un poème magnifique, Rodin a chanté

« cette bouche gonflée, saillante, abondante dans ses expressions sensuelles, ces lèvres comme un lac<sup>de</sup> de plaisir que boident les narines palpitantes, si nobles ». De fait, jamais la sève débordante de la vie, le tumulte de la joie universelle s'ordonnant en harmonie, l'orgueil d'une force supérieure à tout, l'ivresse secrète du dieu intérieur aux choses, n'ont été aussi sereinement exprimés. Par sa majesté olympienne, la Mahêcamûrti d'Éléphanta est digne d'être comparée au Zeus de Mylasa ou à l'Asclépius de Milo.

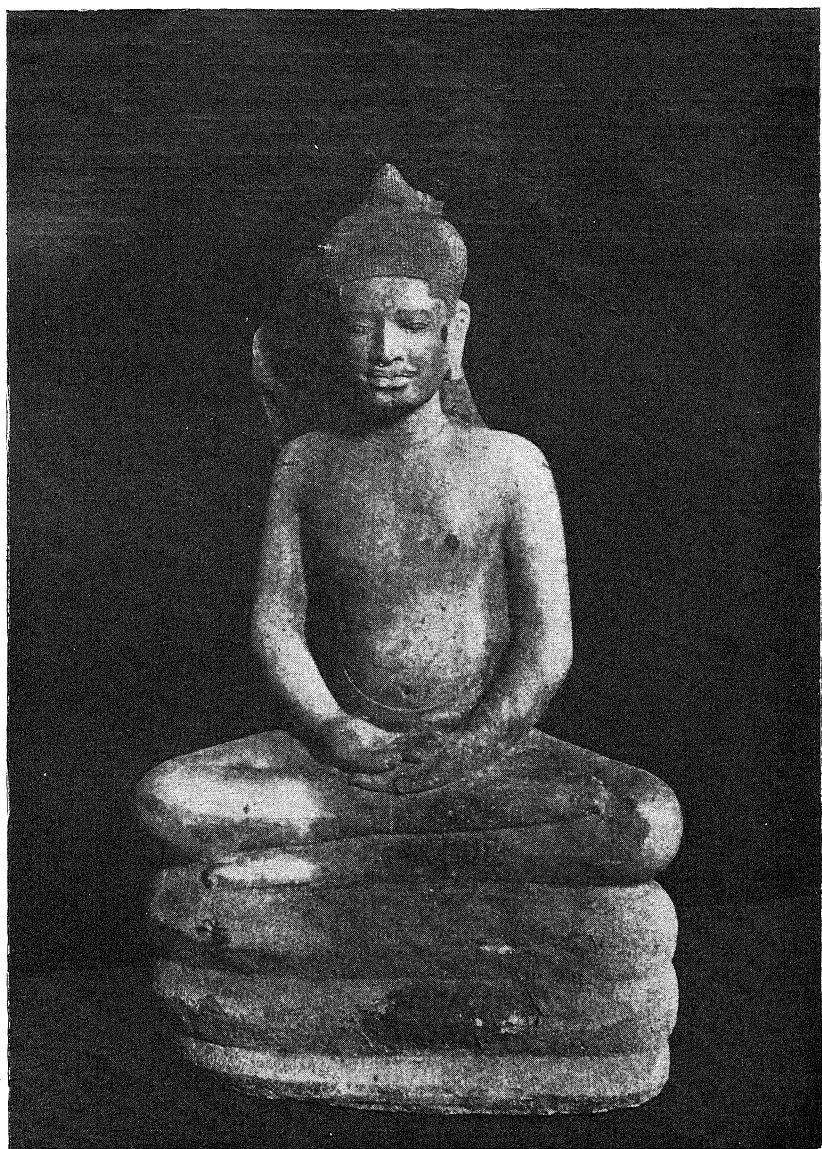
L'école çivaïte d'Ellora et d'Éléphanta est à l'origine de la sculpture dravidienne en pierre ou en bronze, en général également çivaïte, qui fleurit dans le Sud, surtout au Carnate, depuis l'apogée de l'empire tamoul des Çola de Tanjore (x<sup>ie</sup>, xii<sup>e</sup> siècles), jusque et surtout à l'époque de l'empire de Vijayanagar (xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles). Cette sculpture nous a laissé une quantité de chefs-d'œuvre dont plusieurs heureusement passés dans les musées d'Europe et d'Amérique. Nous en reproduisons ici quelques spécimens empruntés soit à la



*Cliché de l'Ecole d'Extrême-Orient.*

FIG. 152. — Buddha sur le nâga.  
Musée de Phnom Pênh.

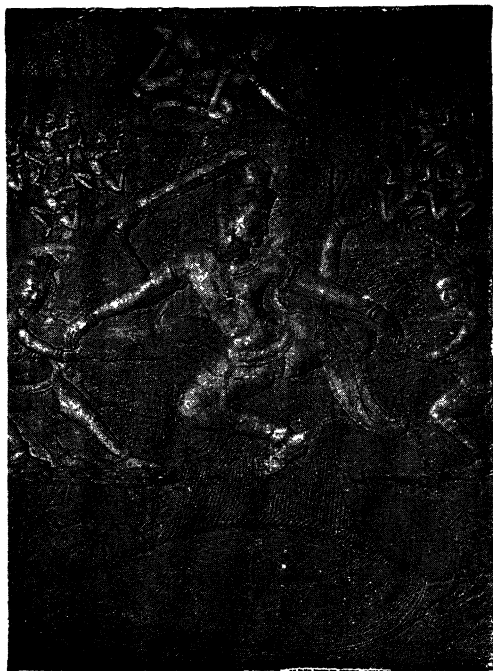
collection C. T. Loo, soit à la collection du comte René Philpon, soit au Musée Guimet. Tout d'abord une série de personnages assis, représentant Çiva, Brahmâ et les Sept Mères çivaïtes (*Sapta matrîka*), grandes statues de pierre du Dêkhan (xv<sup>e</sup> siècle), ayant appartenu à M. Loo (fig. 86-89). Puis un Çiva en jñâna-dakshinâmûrti, du



*Archives du Musée Guimet.*

[ FIG. 153. — Buddha sur le nâga. Musée Guimet.

Musée Guimet : le dieu, dans cette œuvre capitale, est représenté en maître de sagesse, assis sur un rocher de l'Himâlaya, sous un banian, dans la pose du vîrâsana, la jambe gauche croisée sur le genou droit, une des quatre mains faisant le geste qui rassure (fig. 90). Dans ces corps harmonieux et purs, dans la svelte élégance de ces torsos, que gardent de toute mièvrerie la largeur des épaules et la mâle puissance



*Chché Giraudon.*

FIG. 154. — Angkor Vat. Le barattement de la mer  
(moulage du Musée indochinois du Trocadéro).

de la charpente, dans la douceur caressante de ces lignes, dans les poses si souples de ces membres heureux, c'est toute la tradition d'Ajantâ, d'Ellora et d'Éléphanta qui se perpétue. Statues de Çiva, de Brahmâ et des Mères semblent

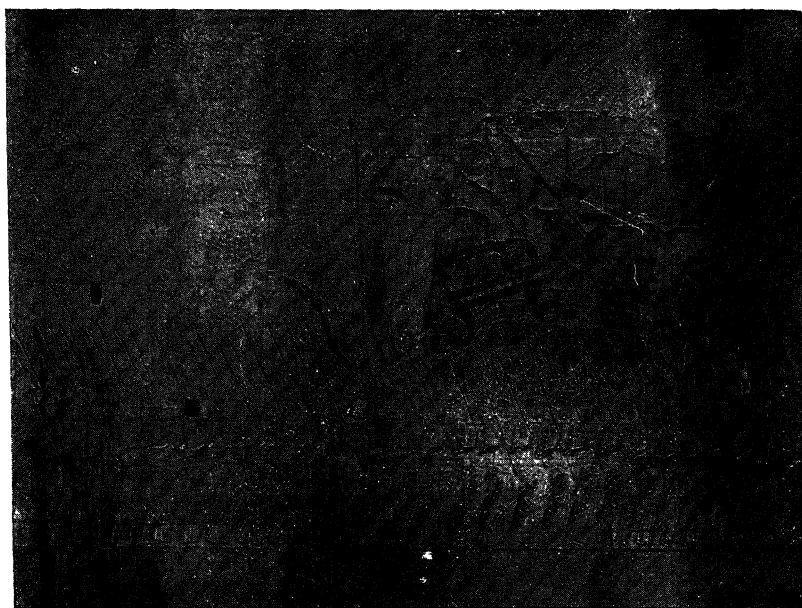
détachées des plus beaux reliefs *râshtrakûta*, depuis les noces de Çiva et de Pârvatî jusqu'aux déesses fluviales du Kailâsa. Rien encore des exagérations et des poncifs du « baroque hindou » dans lequel, à partir du *xvii<sup>e</sup>* siècle, sombrera l'art du Sud. L'art, ici, reste toujours véritablement classique dans tous les sens du mot : parce qu'il reste fidèle au « grand goût » du classicisme indigène *gupta*, et aussi parce qu'à ce degré de perfection il prend place, — même pour le public non spécialisé — sur les sommets de l'esthétique universelle. Nous ne serions pas éloigné de voir dans ces sculptures en ronde-bosse du Sud, de l'époque de Vijayanagar, les plus nobles spécimens de l'art indien. Elles présentent en tout cas une mâle élégance, un équilibre plastique supérieurs à tout ce qu'on avait vu jusque-là.

Cette élégance se manifeste surtout dans les bronzes.

Quelques bronzes dravidiens, récemment acquis par les collections parisiennes, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'école, et tous les amis de l'art indien doivent se féliciter de voir le public occidental ainsi mis à même, par des exemples bien choisis, de comprendre la valeur universelle de cet art. Un de ces bronzes de 0 m. 69, datant du *xv<sup>e</sup>* siècle, a été offert au Musée Guimet. Il représente, dans sa souveraine élégance et sa svelte eurythmie, Çiva en protecteur des lettres et des arts, littéralement « Çiva au luth », *Vinadhara dakshinâmûrti*, sorte d'Antinoüs indien, à la grâce purement apollinienne, auquel le hanchement prononcé et la haute coiffure çivaïte ajoutent un charme de plus. Notons en particulier, avec l'attitude penchée de l'*âbhanga*, la douceur du torse, l'exquise cambrure des reins, le geste délicat de la première des mains droites dont le pouce et l'index se rejoignent en *katâka hasta*, le modelé impeccable des jambes avec le fléchissement de la jambe gauche portée en avant dans la pose que les théoriciens indiens appellent *âlîdha* et qui reproduit sans le savoir une des attitudes les plus heureuses de la statuaire grecque (fig. 91-92).

D'un tout autre caractère sont trois bronzes récemment

entrés dans les collections René Philipon, C. T. Loo et au Musée Guimet, que nous reproduisons également avec une pièce semblable du Musée de Madras (fig. 94, 95, 96, 97). Ce sont aussi des œuvres dravidiennes des <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles et elles figurent encore Çiva : non plus toutefois l'éphèbe apollinien que nous admirions tout à l'heure, mais, dans une harmonie plus puissante, — dionysienne celle-là —, le formidable danseur de la danse cosmique, le Natarâja, symbole



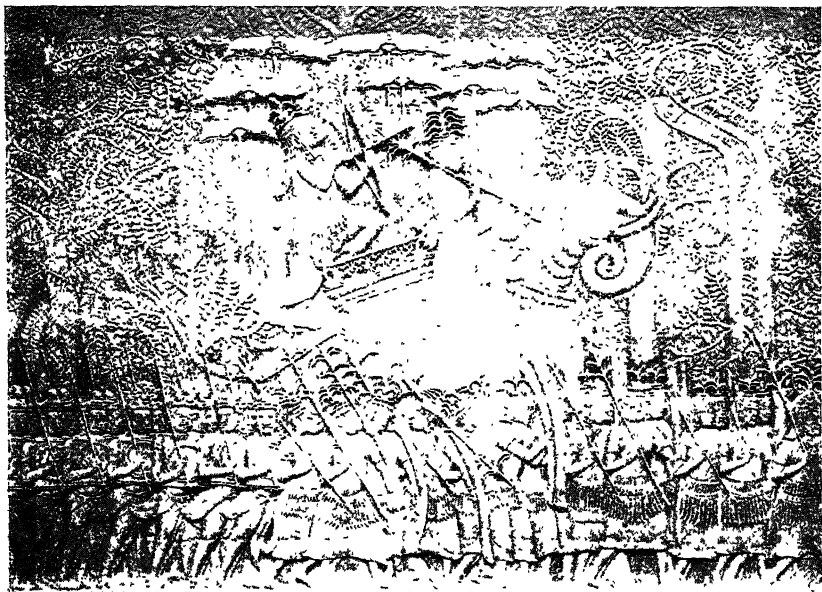
*Archives du Musée Guimet.*

FIG. 155. — Angkor Vat. Défilé de l'armée (relief du Trocadéro).

d'un lyrisme surhumain par lequel, on l'a vu, l'Inde a exprimé son adhésion héroïque et en quelque sorte nietzschéenne à la Joie, à la Douleur et à la Force universelles. Encadré ou non par l'auréole en flammes du tiruvâsi (prabhâ mandala), — le cercle du monde qu'il remplit et dépasse, — le Roi de la



danse n'est que rythme et exaltation. A ce rythme le tambour que fait retentir une de ses mains droites associe toutes les créatures qui dansent avec lui. L'éploiement de la chevelure stylisée et l'envol des écharpes disent la vitesse de ce mouvement universel qui tour à tour cristallise et pulvérise la matière. Une des mains gauches tient le feu qui, dans cette giration cosmique, anime et dévore les mondes. Un des pieds du dieu écrase un titan, car « cette danse danse sur des



*Chiché Graudon.*

FIG. 156. — Angkor Vat. Défilé de l'armée (moulage du musée indochinois du Trocadéro).

cadavres », et pourtant une des mains droites fait le geste qui rassure (abhaya mudrâ), tant il est vrai que, d'un point de vue cosmique, sous l'angle de l'éternel, la cruauté même du déterminisme universel est bonne en tant que génératrice de l'avenir. De fait sur plusieurs de nos bronzes, le roi de la

danse sourit largement (fig. 97). Il sourit à la mort comme à la vie, à la douleur comme à la joie, ou plutôt, si l'on nous permet cette image, il sourit également la douleur et la joie, il sourit la vie et la mort, et ce sourire nietzschéen sur la Douleur universelle nous semble bien près d'avoir en esthétique la même valeur de beauté que le « misereor super turbas » des chrétiens et des bouddhistes. De ce point de vue supérieur en effet tout s'ordonne, s'explique et se nécessite. L'art traduit fidèlement ici le concept philosophique. L'eurythmie plastique n'est que l'expression du Rythme idéal. Il n'est pas jusqu'à la multiplicité des bras qui, déconcertante au premier abord, ne s'ordonne à son tour sous l'action



*Cliché de l'École d'Extrême-Orient.*

FIG. 157. — Angkor Vat. Scènes décoratives.

d'une loi interne — chaque paire de bras restant en soi un modèle d'élégance, — si bien que le Natarâja tout entier vibre, dans sa joie formidable, d'une magnifique harmonie. Et pour affirmer que, chez le divin acteur, cette danse est bien un jeu (lîlâ) — le jeu de la vie et de la mort, le jeu des créations et des destructions sans but et sans fin, — la première des mains gauches pend, bras abandonné, dans le geste insouciant du « gaja hasta ». Regardez enfin la statue de dos : la stabilité de ces épaules qui soutiennent le monde et la majesté de ce torse jovien, n'est-ce pas là comme un

symbole de la fixité, de l'immutabilité de la Substance, tandis que la giration des jambes — un vertige de vitesse — symboliserait le tourbillon des phénomènes ?

Ainsi l'Inde qui, naguère, nous offrait avec l'art bouddhique les plus suaves enseignements de douceur, de franciscanisme et de tendresse, nous propose maintenant, avec l'art çivaïte, les plus exaltantes leçons de dureté, de sérénité et d'ascétisme surhumain. Bénie soit à jamais la terre sacrée à laquelle l'humanité est redevable de tels enrichissements !

Il y a quelque rafraîchissement, après nous être élevés sur ces âpres sommets, à redescendre à mi-côte où un autre bronze du Sud, de la collection Loo, nous montrera une danse plus humaine, celle de *Krishna* enfant, le divin bouvier dont le culte cher aux bergères mêle le quietisme de l'âme aux plus tendres idylles charnelles (fig. 98). Charmante figure qui nous fait voir l'art hindou triomphant dans un thème un peu analogue à celui des *Eros* grecs, pour ne pas parler de notre sacro bambino, toujours moins folâtre. Plus agréables encore sont les bronzes de *Krishna* enfant dansant la danse du serpent (*Kâliya-Krishna*). Et puisque nous avons évoqué ces croyances krishnaïtes qui opposent si nettement leur dévotion du cœur à l'intellectualisme surhumain des philosophes çivaïtes, nous reproduirons aussi un bois sculpté du Carnate, xviii<sup>e</sup> siècle, don de M. Jouveau-Dubreuil au Musée



*Cliché de l'Ecole d'Extrême-Orient.*

FIG. 158. — Angkor Vat. Dêvatâ.

Guimet, qui représente le bouvier *Krishna*, Orphée indien charmant de sa flûte les génisses de son troupeau. Il ne s'agit évidemment pas, comme c'était le cas tout à l'heure, d'une œuvre de très grand art. On ne s'en complaira pas moins à l'élégance de cette scène fleurie (fig. 102).

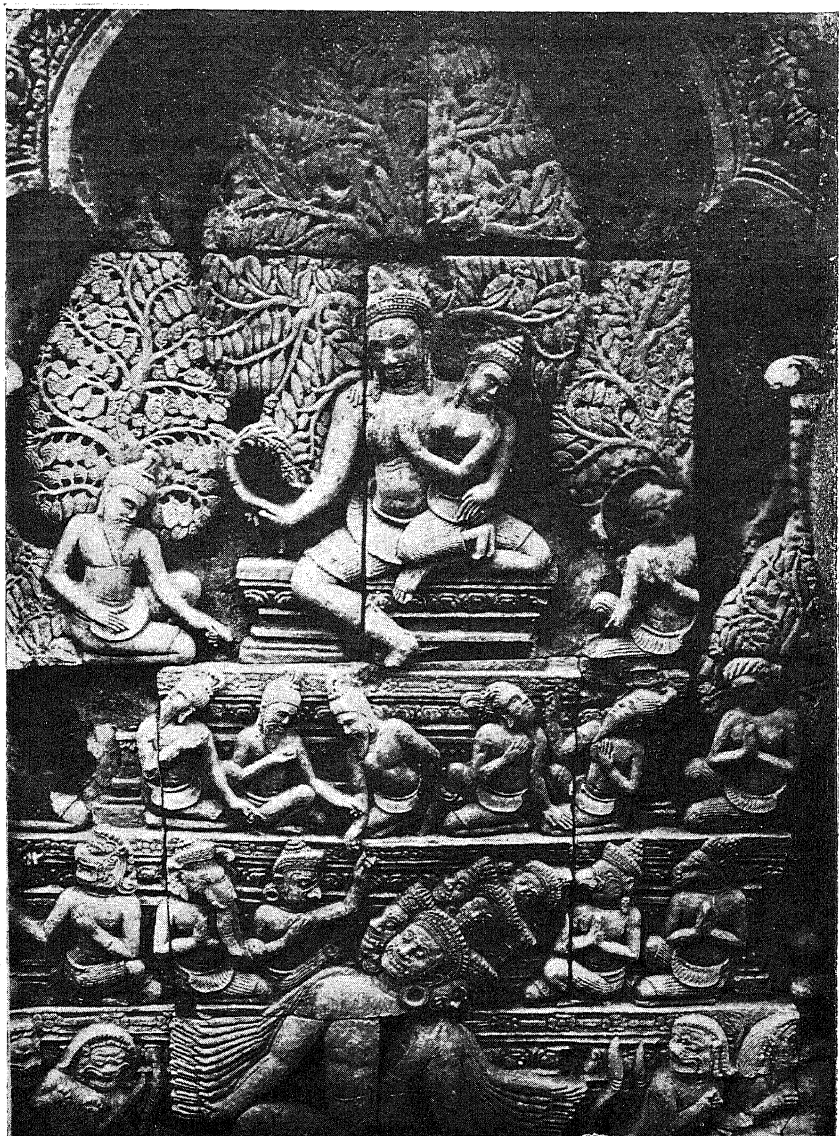
Ce ne sont là que quelques exemples entre mille de l'art



*Cliché de l'École d'Extrême-Orient.*

FIG. 159. — Angkor Vat. Dêvatâ.

sud-indien à l'époque du royaume *Çola*, puis de l'empire de Vijayanagar. Mais les sanctuaires et les musées de l'Inde en renferment des centaines d'autres dont il serait nécessaire de rappeler les principaux types. Car toute une iconographie



*Cliché Goloubew.*

FIG. 160. — Bantéai Srei. Çiva et Pârvatî sur le Kailâsa ébranlé par Râvana.  
(École d'Extrême-Orient, éd. Van Oest.)

s'est créée pour la statuaire çivaïte et vishnouïte, comme jadis pour la statuaire bouddhique. Ne s'agirait-il que des gestes rituels, qu'il serait nécessaire de noter ici quelques-uns de ces gestes çivaïtes (*hasta*), souvent si élégants et si nobles, qui ont singulièrement enrichi le trésor des anciennes *mudrâ* bouddhiques. C'est ainsi qu'il faut ajouter aux *mudrâ* déjà analysées le *lamba hasta* ou *lola hasta*, la main tombant à l'abandon ou se redressant à demi au bout du bras à demi tendu, geste qui dans les plus belles statues çivaïtes revêt une grâce toute florale; — le *gaja hasta*, bras étendu en travers de la poitrine main tombante (une des mains gauches du *Natarâja*); c'est mot à mot « le geste de l'éléphant », car il imite la douce flexibilité d'une trompe de proboscidien flottant à demi tendue; — le *tripatâka hasta* ou geste des trois doigts, ainsi appelé parce que la divinité (*Çiva*) tient la conque, la hache ou la biche entre l'index et le majeur dressés, tandis que l'annulaire se replie et que le petit doigt est de nouveau étendu, geste, comme on le voit, d'une adresse non dépourvue de préciosité (aussi appelé *kartarî*, « en ciseaux »); — le *nidrita hasta*, littéralement « la main endormie », geste de l'inaction de la main au repos sur un objet, paume ouverte. Chez le *Natarâja*, la main qui agite le tambour doit en outre faire le geste du *damaru hasta*, et la main qui tient le feu celui de l'*ardha çandra hasta*. Un geste particulièrement élégant est celui de la main de *Çiva* qui tient le bol, paume renversée, entre le majeur et l'annulaire, l'index et le petit doigt étant délicatement recroquevillés comme pour éviter de toucher le récipient (*kapâla*). Non moins raffinés les gestes du *katiga*, bras gauche allongé, la main s'appuyant très légèrement sur la hanche et les gestes de *katâka hasta*, soit « de communication », soit pour tenir une fleur (fig. 93). Enfin le *sûçî hasta*, doigt pointé, geste d'indication et de surprise, et la *jñâna mudrâ*, paume retournée contre la poitrine, pouce et index se touchant.

On distinguera aussi parmi les poses consacrées la posture assise en *sukhâsana*, la jambe droite au sol, la gauche



*Cliché Geloubew.*

FIG. 161. — Banteai Srei. Porte avec haut-relief de Krishna.  
(École d'Extrême-Orient, éd. Van Oest.)

repliée par devant, posture qui correspond au geste d'abhaya mudrâ; — l'utkatika, attitude de colère divine, la jambe droite dans la même position que ci-dessus, la gauche s'arc-boutant au siège pour se relever; — la pose du Krishna en bouvier (Gopâla), hanché, le corps portant sur la jambe gauche, la droite légèrement repliée et croisée par devant;



*Cliché Parmentier.*

FIG. 162. — Ganeça. Art çam, Musée de Tourane. (École d'Extrême-Orient, éd. Van Oest.)

— vingt autres attitudes enfin que les théoriciens indiens ont longuement classées et décrites. Non moins soigneusement classées, les diverses coiffures. C'est ainsi que les boucles





*Cliché Parmentier-Goloubew.*

FIG. 163. — Pârvatî du Musée de Tourane.  
(École d'Extrême-Orient.)

natées (jatâ) de Çiva sont nouées en une gracieuse pyramide qui, surmontée, le cas échéant, du crâne, du serpent et du croissant, forme la coiffure du dieu (jatâ mukuta). Dans la Bhikshatanamûrti, ces boucles sont étalées en forme de halo (jatâ mandala) et dans le Natarâja elles sont couronnées d'un éventail de plumes de paon. Souvent aussi les cheveux du dieu sont tressés en un haut tronc de cône affectant la forme d'une tiare (kirita mukuta). Dans le cas du dieu de terreur, cette coiffure se couronne parfois d'une langue de flammes.

Les diverses variétés iconographiques se trouvent déterminées à première vue par les attitudes rituelles. Les types de Çiva, notamment, ont fini par se fixer très vite dans l'art comme dans la tradition religieuse. Nous avons eu plus haut l'occasion, à propos des photographies ici reproduites, de décrire certains d'entre eux : le Natarâja, par exemple (fig. 94-97), le Çiva en vînâdhara dakshinâmûrti (fig. 91, 92), le Çiva en jñâna dakshinâmûrti (fig. 90), etc. Mais il existe encore bien d'autres types canoniques. Tout d'abord les dakshinâmûrti ou représentations sages de Çiva (dieu de la méditation, dieu des lettres et des arts) comprennent, en plus des vînâdhara et jñâna mûrti, deux autres formes : la vyākhyâmûrti, d'ailleurs presque identique à la jñâna, et la yogamûrti qui figure le dieu dans l'attitude du yogi méditant, les jambes croisées en padmâsana. Vient ensuite la bhikshâtanamûrti ou représentation de Çiva sous l'apparence d'un mendiant nu, à quatre bras, la main supérieure droite tenant un tambour, la main droite inférieure abaissée en lamba hasta, une des mains gauches tenant la coupe à aumônes faite avec un crâne, et la main gauche supérieure faisant le geste de katâka hasta, comme pour tenir une fleur (fig. 93). Certaines de ces statues, comme celles de Pandananallur et de Tiruvenkadu reproduites par Gopinatha Rao, présentent des nus d'une rare finesse, dignes des meilleures pièces gréco-romaines. Le Çiva en kâlasambhâra mûrti, conçu comme vainqueur du Temps (— un petit per-

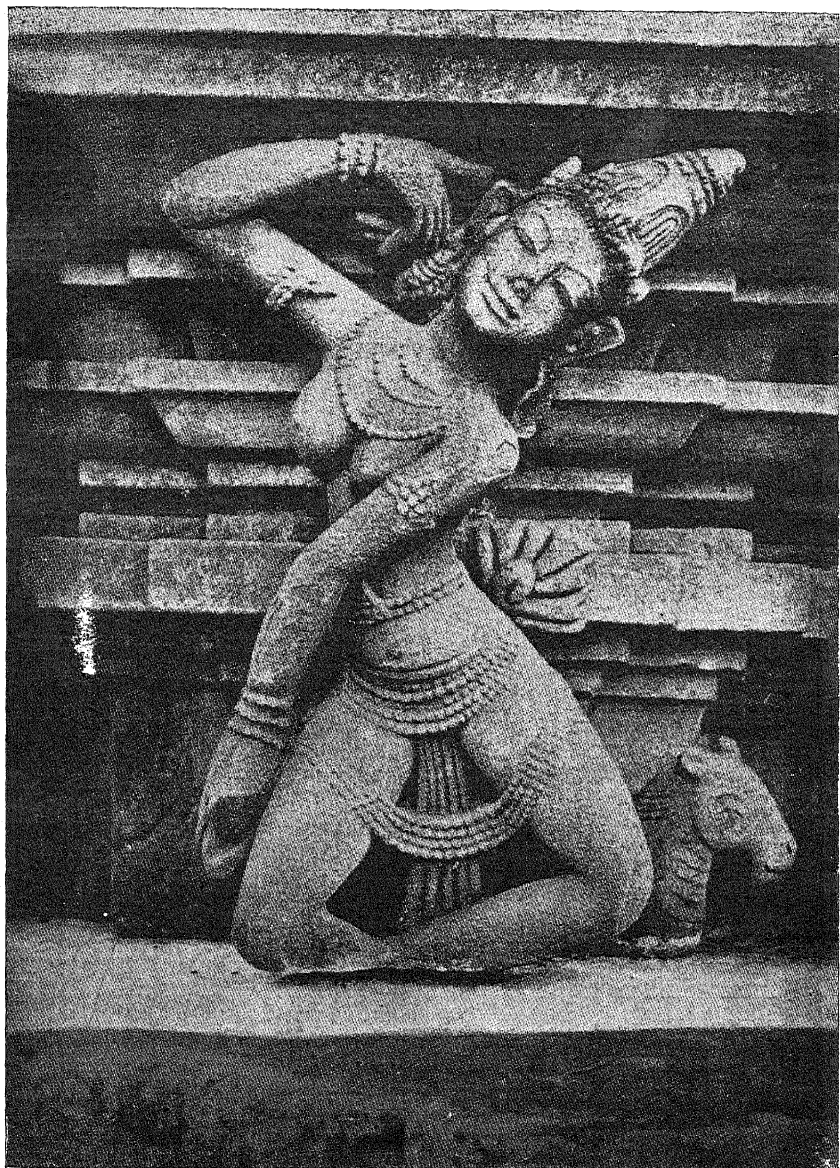
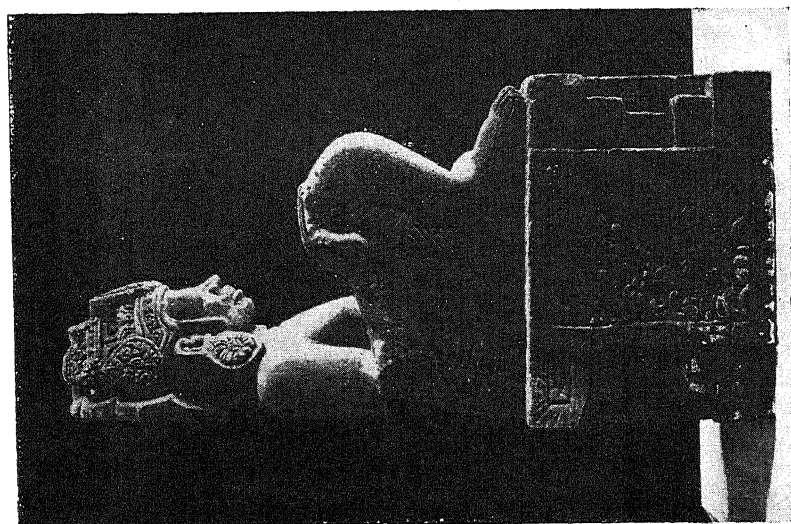


FIG. 164. — Danseuse vêtue de bijoux. Art čam, VII<sup>e</sup> siècle. Musée de Tourane.

sonnage qu'il écrase du pied —) est d'ordinaire représenté le buste légèrement incliné à gauche, le corps reposant sur la jambe droite, ramenée du côté opposé, la jambe gauche élégamment fléchie pour écraser l'effigie du Temps; la main droite supérieure tient la hache, le bras gauche supérieur la biche, le bras droit inférieur fait le geste de surprise (sûçi mudrâ), le bras gauche inférieur est en âlingana mudrâ pour enlacer la Çakti du dieu. Quand le bronze est l'œuvre d'un maître, comme au temple *Bṛihadîçvara* de Tanjore, la flexion du corps en *âbhanga*, par son élégance, égale — une fois de plus — les plus nobles attitudes grecques. Un couple fréquent est celui de l'*Umâsahita* mûrti : Çiva et Umâ assis dans la pose du délassement (*lalitâsana*); les bronzes qui représentent cette scène sont souvent d'un charme singulier : la déesse, la jambe gauche pendante, la droite repliée et légèrement soulevée, s'appuie à son siège de son bras gauche allongé, tandis que la main droite esquisse une *katâka* mudrâ (geste d'argumentation). Un type assez spécial et d'ailleurs non dénué de séduction est le Çiva hermaphrodite (*ardhanârî*), en l'espèce Çiva et son épouse unis en un seul corps, avec la moitié droite du corps de sexe mâle et la moitié gauche féminine.

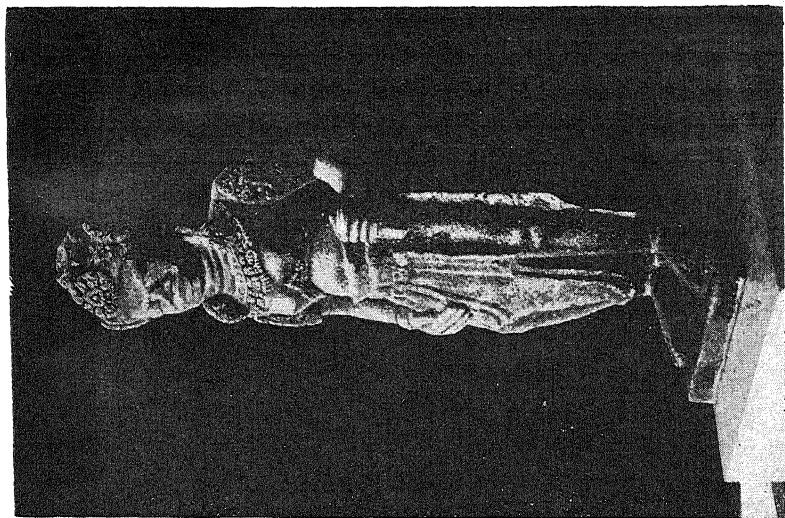
Dans l'iconographie vishnuite un des types les plus agréables est le *Kodanda Râma*, Râma à l'arc (l'arc n'étant d'ailleurs pas représenté), le bras droit levé à angle droit dans l'attitude de l'archer (*dhanurdhâri hasta*), tandis que le bras gauche est abaissé en *lamvita hasta*. Ce double geste où se traduisent à la fois la force de l'archer et la vibration de l'arc invisible, produit, joint à l'élégante flexion en *abhanga*, une rare impression de fierté et de noblesse.

A côté des statues de divinités, une place à part doit être faite aux bronzes du Sud qui représentent des saints çivaïtes. Nous reproduisons ici un des chefs-d'œuvre du genre, le portrait du célèbre saint *Sundara* mûrti *Svâmi*, de 52 centimètres, au Musée de Colombo (fig. 99). L'auteur de tant d'hymnes de piété, le saint Louis de Gonzague dravidien



*Cliché Parmentier-Goloubew.*

FIG. 165. — Çiva. Art çam. Musée de Tourane.  
(École d'Extrême-Orient.)



*Cliché Parmentier-Goloubew.*

FIG. 166. — Çiva. Art çam. Musée de Tourane.  
(École d'Extrême-Orient.)

mort à dix-huit ans en plein élan mystique, est représenté sous les traits d'un bel éphèbe, aux larges épaules, à la taille mince, aux cuisses longues, la main droite relevée en *kataka hasta*, comme pour tenir une fleur, le bras gauche doucement abaissé avec la main esquissant un geste délicat d'enseignement ou d'argumentation. Le balancement du



*Cisehé Parmentier-Goloubew.*

FIG. 167. — Monstre čam. Musée de Tourane. (École d'Extrême-Orient.)

corps sur la jambe gauche fléchie est d'une remarquable eurythmie. Malgré une certaine préciosité de gestes et d'attitude, la statuette reste charmante de simplicité et de franchise. L'œuvre, en effet, respire une émouvante sincérité.



*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 168. — Temple jaina à Dehli.

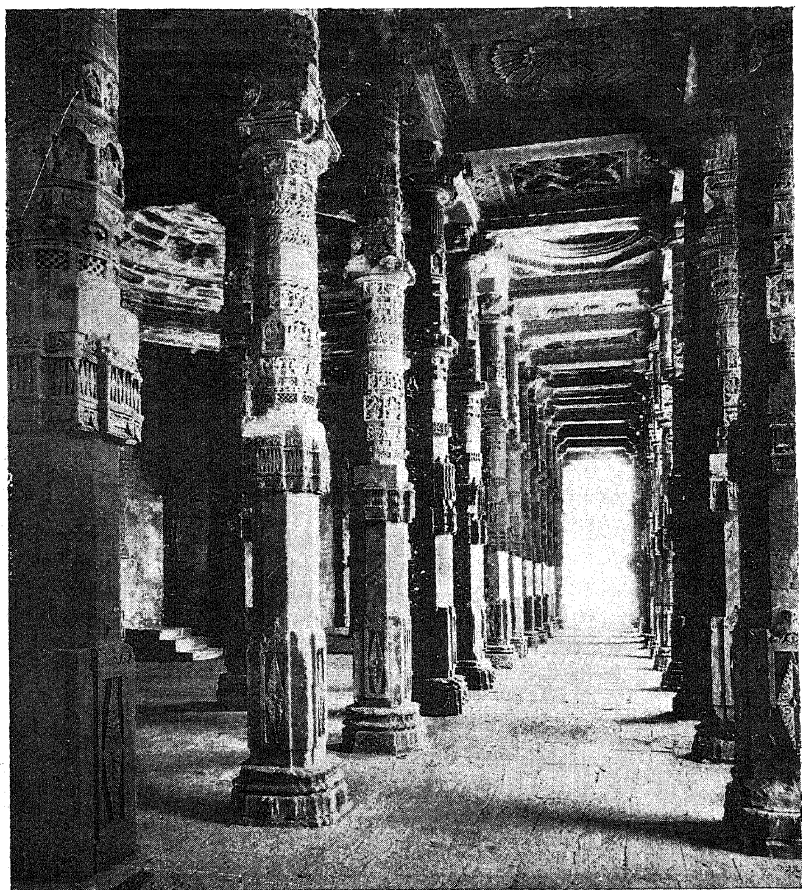
Selon la remarque de M. Wiliam Cohn, cette statue, d'un culte pourtant si éloigné des nôtres, dégage tant de tendresse humaine et de dévotion qu'elle parle encore à notre cœur. La physionomie semble sourire à quelque vision d'extase et les lèvres paraissent s'ouvrir pour entonner un cantique.

Presque aussi charmante et d'une semblable ferveur dans son égale simplicité une autre statuette du Musée de Colombo, représentant le saint çivaïte Appâr Svâmi, les mains jointes en *añjali hasta*. Toujours au Musée de Colombo un Tirujñâna Sambandha Svâmi, le saint-enfant : un des plus délicieux nus d'enfant que nous connaissions. Ces deux pièces semblent du <sup>xiii</sup>e siècle. De son côté, le Musée de Madras possède plusieurs bronzes de saints çivaïtes d'une simplicité, d'une élégance nerveuse et d'une douceur dignes des meilleurs bronzes de la Renaissance italienne. Ou plutôt les bronziers italiens n'ont point possédé de Fra Angelico. Or c'est à un Donatello qui aurait eu l'âme du moine dominicain que nous font songer certaines de ces statuettes (fig. 99-100). Mais nous sommes évidemment ici sous un autre climat. C'est par exemple une délicieuse statuette du roi-singe Hanumat, de 76 centimètres, aujourd'hui au South Kensington Museum, qui nous fera le mieux comprendre cet art méconnu. Aucune ironie d'ailleurs ici, rien de l'esprit légèrement railleur des sculpteurs japonais. Ce petit singe-enfant d'une élégance merveilleuse, c'est toute la bonté de l'ami de Râma, tout le dévouement du sauveur de Sîtâ, toute la fraternité animale du panthéisme hindou incarnés dans un modeste bronze.

Enfin les bronziers dravidiens nous ont laissé de véritables portraits, comme ceux du roi de Vijayanagar *Krishna Dêva Râja* (1509-1529) entouré de ses deux femmes, — pièces caractérisées par la même élégante simplicité.

Même en plein <sup>xvii</sup>e siècle, les bronzes du Sud continueront à nous présenter des chefs-d'œuvre. On aurait tort de négliger, par exemple, la Lakshmî du Musée Guimet, représentée dans l'attitude rituelle de la déesse, l'avant-





*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 169. — Grande mosquée d'Ajmir.

bras droit redressé et la main droite dans le geste de tenir la fleur (*katāka hasta*), le bras gauche tombant le long de la cuisse et la main gauche à l'abandon dans le geste, si doux, du « *lola hasta* » (fig. 101). Conformément aux règles du canon indien, le buste est nettement infléchi à droite, tandis que, par un jeu de hanchement, le corps repose sur la jambe gauche, la jambe droite restant légèrement fléchie.

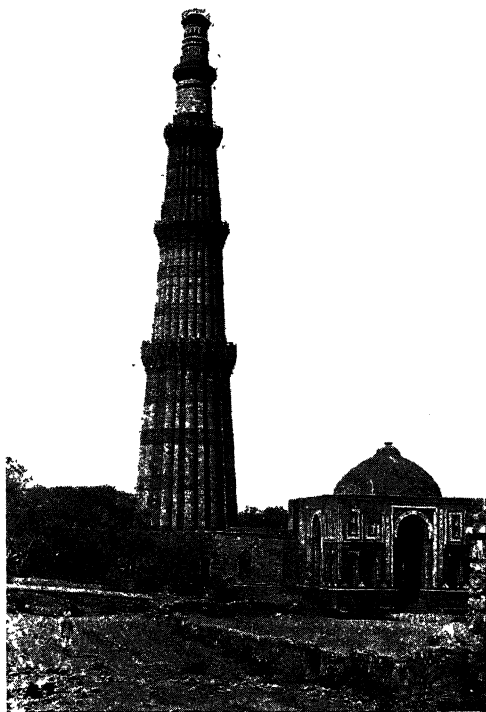


*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 170. — Mosquée du Qutb, à Dehli.

Cette « compensation d'équilibre » est encore accusée par la ténuité excessive de la taille, contrastant avec la richesse des seins et des hanches. L'œuvre présente une réelle élégance : l'allongement des membres, la douceur du ventre, l'excès

même des caractères de la beauté féminine indienne, et ce hanchement si prononcé qu'il irait jusqu'au déboîtement ne sont pas sans exercer une immédiate séduction. Pourtant il faut bien s'avouer que dans de telles œuvres l'art est en train de tourner au procédé. Visiblement l'artiste applique automatiquement les règles d'un canon mille fois répété.



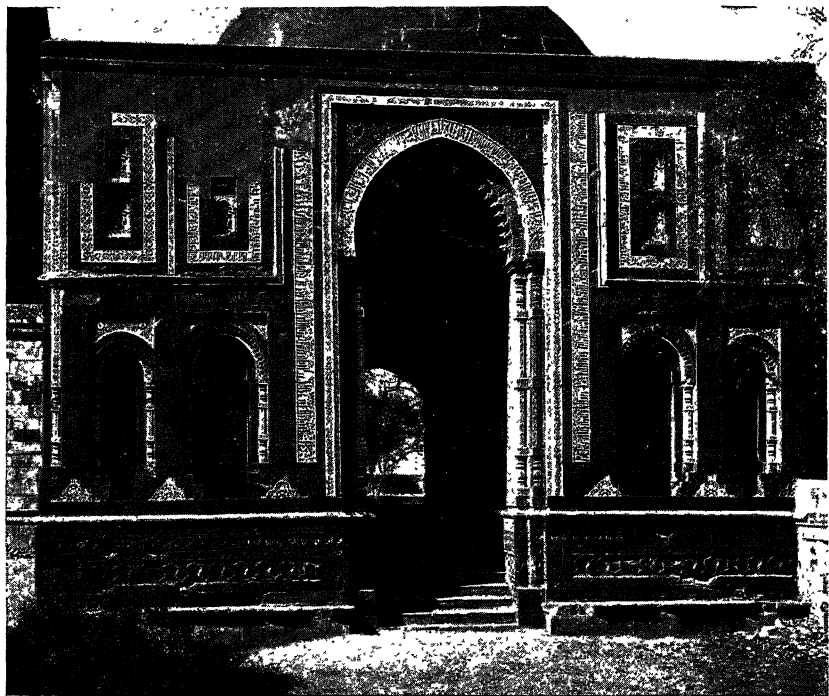
*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 171. — Le Qutb minar.

Il n'y a qu'à apercevoir dans les vitrines voisines des séries de Lakshmî toutes semblables — avec l'élégance en moins — pour s'assurer que nous tomberons aussitôt après — selon

le mot de W. Cohn — dans le poncif et « le baroque hindou ».

Notons cependant que sur la voie de cette décadence sculpturale, le génie des animaliers indiens s'était longtemps soutenu. C'est ainsi que les monuments de Halebîd au Mysore, comme le temple Hoyçaleçvara (xii<sup>e</sup> siècle), et les temples de Vijayanagar, comme le temple des Hazâra Râmasvâmi ou des Mille Râma, présentent encore sur les



*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 172. — Porte d'Ala al-Dîn, à Dehli.

reliefs de leur base, ornée comme une dentelle, des défilés d'éléphants dans la grande tradition naturaliste de Sânci et de Mâvalipuram.

A l'autre extrémité de l'Inde, au Bengale, sous les dynasties

Pâla (750-1060) et Sêna (1060-1202), puis au Népal, l'art bouddhiste, chassé dans le Sud par le triomphe du çivaïsme, s'était plus longtemps maintenu. Mais il y avait suivi une évolution analogue à celle de l'art çivaïte. Le point de départ est, là encore, le fondu et la simplicité gupta. Puis les formules gupta sont insensiblement sollicitées vers une élégance plus allongée, vers des poses plus précieuses, — hanchements plus prononcés, attitudes plus penchées, mudrâs plus savantes, combinaison, très curieuse, d'une grande flexibilité avec plus de hiératisme, profusion des motifs décoratifs et de la parure, goût pour les thèmes ornementaux compliqués, pour les décors en arcs d'ogives, en flammes et en pointe, — l'ensemble arrivant à donner je ne sais quelle impression de flamboyant indien. D'une manière plus exacte, tous ces bodhisattva bengalis des <sup>x<sup>e</sup></sup>-<sup>xii<sup>e</sup></sup> siècles forment très précisément la transition entre l'art gupta d'une part et, d'autre part, les statues népalaises et tibétaines qui, d'ailleurs, dérivent directement d'eux. Nous les étudierons plus amplement à propos de leur influence sur l'Asie centrale, au troisième volume de la présente série.

N B. — A la page 1 du présent tome, parlant de la matière des cachets de l'Indus, nous avons énuméré la pierre, l'ivoire et la faïence. D'autre part, au tome 1, page 13, avant-dernière ligne, nous avons cité le calcaire parmi ces matériaux. On aura compris qu'il ne s'agissait là que d'une des catégories de pierre employées sur l'Indus — les cachets de l'Indus, comme les cylindres chaldéens, ayant utilisé toute sorte de pierres, d'os et de pâtes.

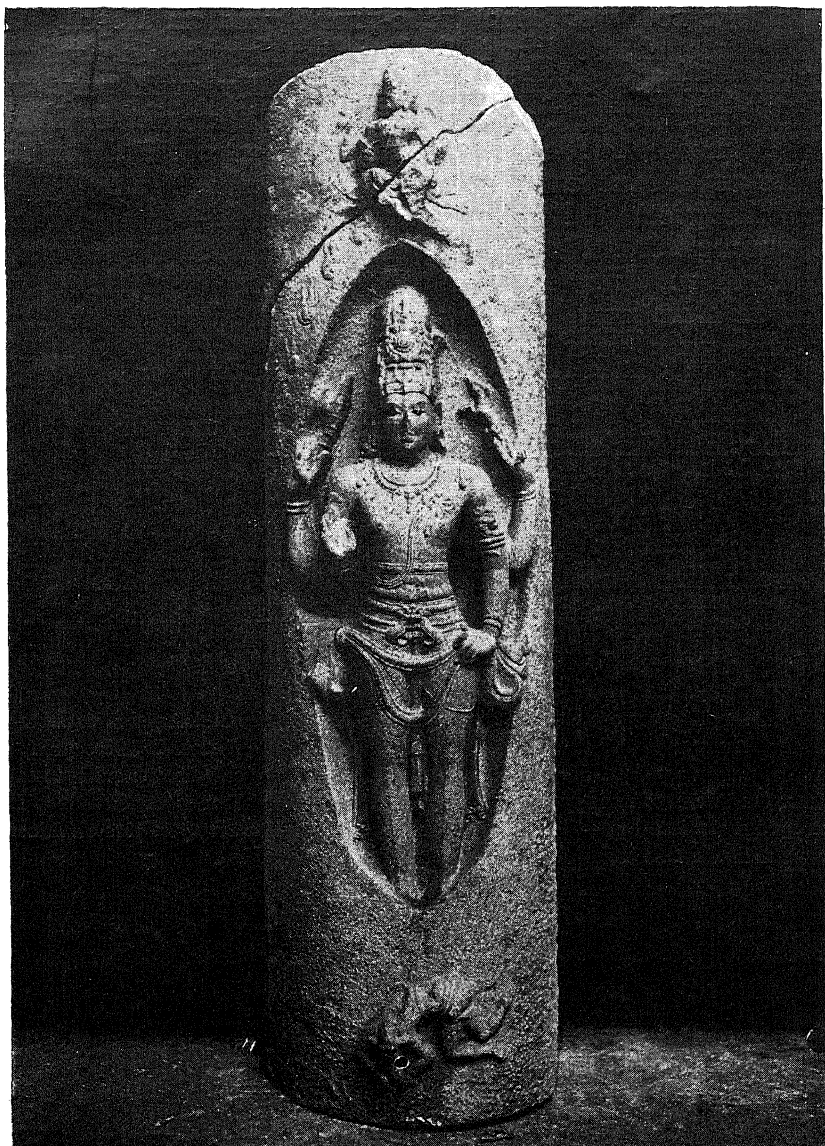


FIG. 172 bis. — Lingodbhava Grès dravidien, ca. XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle. Collection C. T. Loo.

## CHAPITRE II

### L'INDE EXTÉRIEURE

#### **L'art javanais : influence indienne et reprise malaise.**

Un préjugé tenace représente l'Inde comme ayant entièrement vécu en vase clos, dans sa civilisation millénaire, en marge du reste de l'Asie. Rien de plus exagéré. Nous avons vu les influences iranienne et grecque s'exercer pendant plusieurs siècles sur l'art indien. Si l'originalité culturelle de l'Inde finit par absorber l'influence grecque, les affinités indo-iraniennes n'ont, à notre avis, cessé de se faire sentir depuis les premiers Ârya jusqu'à Akbar en passant par le sassano-gupta. Mais c'est surtout en ce qui concerne l'expansion indienne que l'idée de l'isolement indien doit être combattue. Nous verrons, au volume suivant de cet ouvrage, que, pour ce qui est de la religion et de l'art, l'Asie centrale fut, au huit premiers siècles de notre ère, une sorte de colonie indienne. En Asie centrale, il est vrai, la domination politique resta tokharienne, chinoise, turque ou tibétaine. Au contraire l'Insulinde et l'Indochine reçurent jusqu'à l'empreinte politique de l'Inde.

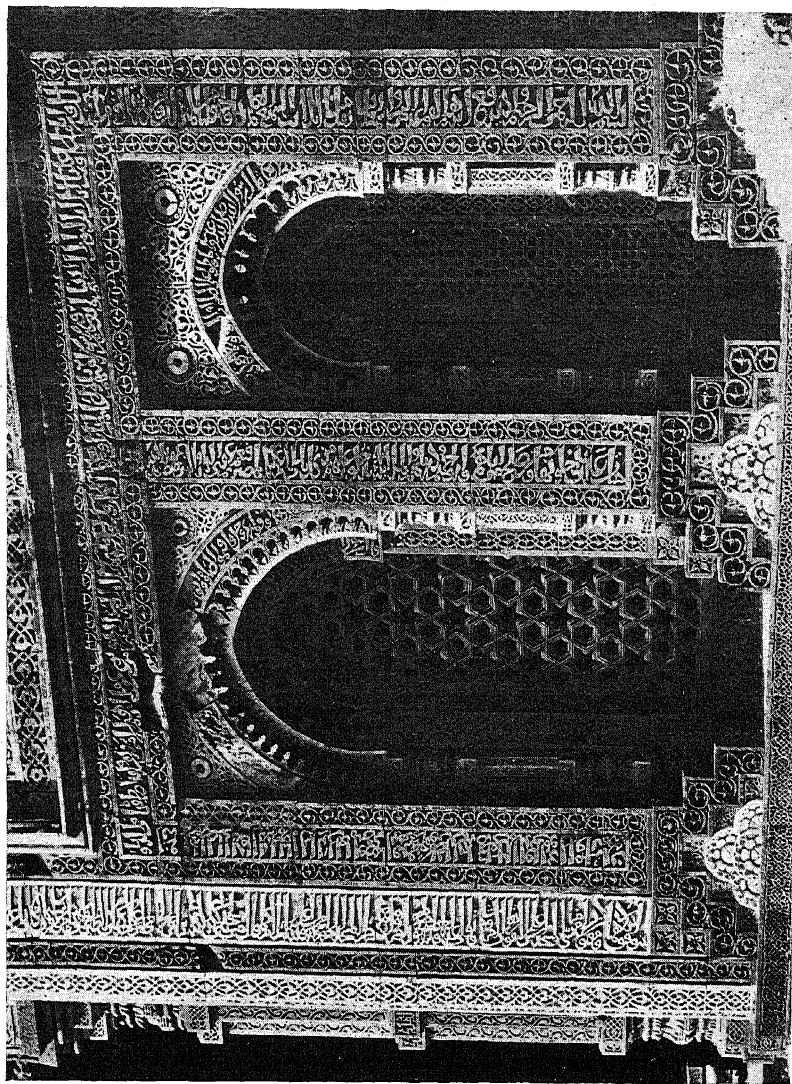
On l'oublie trop souvent : il a existé au haut Moyen Age une *Inde extérieure*, un immense empire indien. Politiquement aussi peu organisé que jadis l'empire hellénique de la *Grèce extérieure*, cet empire indien était moralement aussi homogène. Au ix<sup>e</sup> siècle de notre ère, Ceylan et le Pégou, le Cambodge, le Čampā (Annam méridional actuel), Sumatra et Java faisaient aussi intimement partie de l'Inde que

Chypre, Cyrène, la Sicile et Marseille avaient jadis fait partie de l'Hellade. Angkor, le royaume çam du Quang-nam, l'empire sumatrano-javanais de Çrîvijaya étaient aussi unis à la terre bouddhique du Magadha et à l'empire hindouiste des Pallava du Carnate qu'avaient pu l'être à Corinthe ou à Milet Syracuse ou Corcyre, Naucratis ou Sinope. L'homme du Gange ou du Dékhan s'y sentait aussi bien chez lui que dans sa patrie d'origine. L'océan Indien méritait alors vraiment son nom : c'était une mer indienne, au même titre que la Méditerranée du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ avait été une mer hellénique. Aucun pays n'illustre mieux cette vérité que Java.

L'île de Java fut touchée très tôt, sans doute aux environs de notre ère, par des colons ou plutôt par des « civilisateurs » indiens qui y importèrent les cultes hindouistes, — çivaïsme et vishnouisme, — et le bouddhisme. Sumatra fut également, et dans les mêmes conditions, plus ou moins indianisée. C'est d'ailleurs à Sumatra que s'éleva le premier grand État indo-malais, celui de Çrîvijaya (aujourd'hui Palembang), qui au <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle rangea sous son hégémonie une bonne partie de l'Insulinde, y compris l'ouest et le centre de Java. Les rois de Çrîvijaya, de la puissante dynastie des Çailendra, professaient le bouddhisme. Ils édifièrent dans le centre de Java toute une série de grands sanctuaires bouddhiques, comme Kalasan (778) et Bôrôbudur. Au milieu du <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle Java central recouvra son indépendance sous des princes locaux qui construisirent les sanctuaires — çivaïtes ceux-là — de Prambanan. Puis, à partir du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, le centre politique de Java se déplaça vers la partie orientale de l'île où se succédèrent plusieurs dynasties. Les plus importantes de ces dynasties orientales régnèrent à Jangala et à Kediri (<sup>xi</sup><sup>e</sup> et <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles), puis à Singhasâri (<sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle), et enfin à Majapahit (<sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle).

L'art indo-javanais débute, semble-t-il, vers la fin du <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle ou le début du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle de notre ère, avec le groupe du plateau de Dieng, dans le centre de l'île (temples



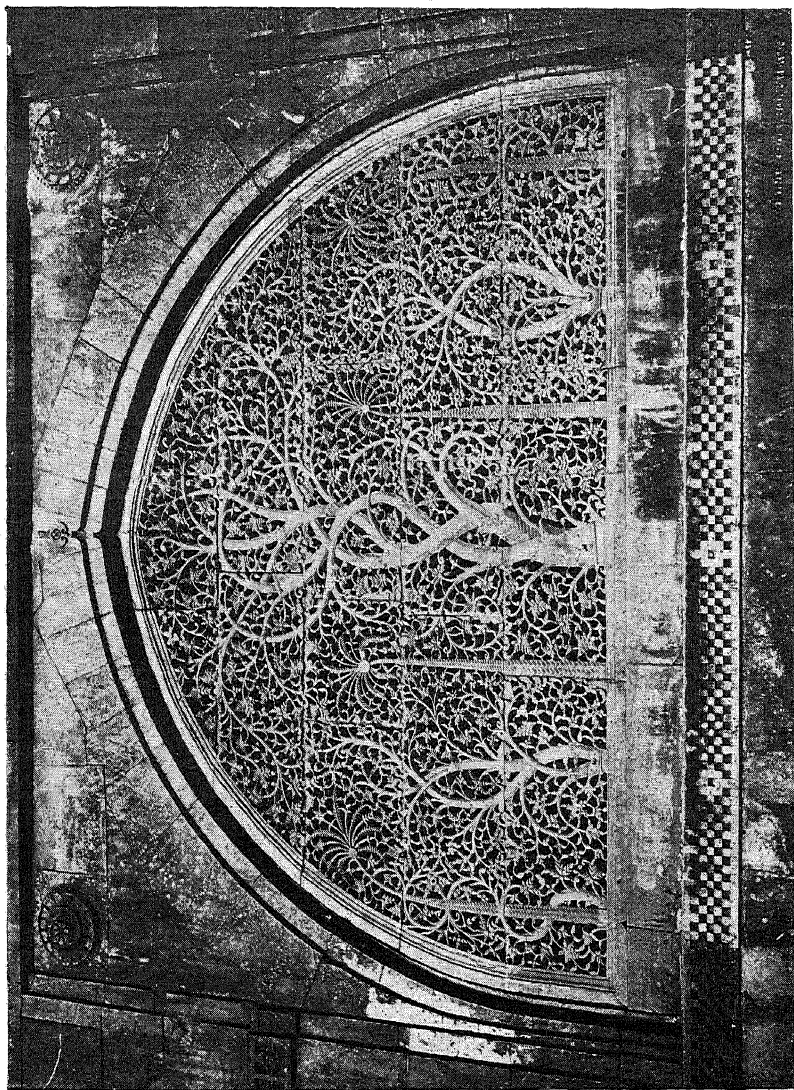


*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 173. — Tombe d'Ala al-Dîn, à Delhi.

de Čandī Puntadêva et de Čandī Bîma). Il s'agit là de sanctuaires çivaïtes, dus à des princes locaux, antérieurement à l'hégémonie çrîvijayenne. Les statues de ce groupe, aujourd'hui au Musée de Batavia, reproduites dans les albums de Krom, s'apparentent à première vue à l'art indien gupta de l'école de Mathurâ. Toutefois, dès ces premières œuvres, il s'agit bien, dans le sein de l'esthétique indienne, d'un art déjà spécifiquement javanais. A elle seule la matière, l'andésite, trachyte volcanique de teinte grise, dont la texture microlithique produit au toucher une sensation granuleuse, imposait aux sculpteurs javanais une facture plus robuste que les grès indiens. L'impression de robustesse de l'art javanais, la valeur synthétique de ses volumes proviennent en partie de ces conditions matérielles. Les statues de Dieng — lesquelles figurent les dieux brahmaniques Čiva, Pârvatî, Ganêça, Brahmâ, — sont en général traitées avec une simplicité de formes peut-être encore un peu fruste, mais présentent déjà un accent d'autorité, de majesté même qui restera l'apanage de l'art javanais. Quelques détails sont spécifiquement indigènes : par exemple les montures rituelles des dieux sont ici non des animaux, mais des hommes à tête animale (un homme à tête de taureau pour le bœuf Nandi).

Au point de vue architectural, ces temples de Dieng affectent en général « l'aspect de constructions cubiques aux lignes fortement accentuées ». Le temple est « une simple cella carrée, dont un des côtés est précédé d'un large porche ou péristyle et dont les trois autres côtés sont divisés par des pilastres en bandes longitudinales occupées par des niches en saillie ou des panneaux sculptés ». La toiture varie, soit qu'on se trouve simplement, comme à Puntadêva, en présence d'une sorte de second étage en retrait sur le premier, soit que, comme à Bîma, l'édifice soit couronné par une coiffure pyramidale formée d'étages successifs en retrait les uns sur les autres. Il semble que la première forme ait quelque ressemblance avec certains temples pallava



*Cliché Johnston & Hoemann.*

FIG. 174. — Fenêtre de la mosquée Sidi Sayyid, à Ahmedâbâd, vers 1500.

de Mâvalipuram, et surtout avec l'architecture khmère pré-angkoréenne dont nous parlerons plus loin, tandis que le type de Bîma se rapproche des çikhara de l'Orissa.

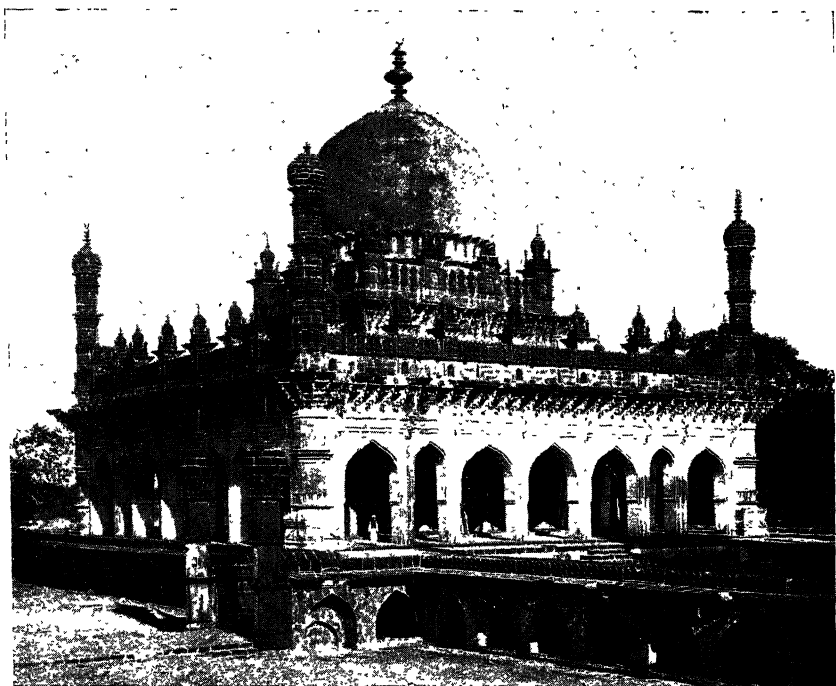
Avec l'époque de la domination sumatranaise, entre 730 et 860 environ (empire de Çrîvijaya), on arrive à l'apogée de l'art indo-javanais. La dynastie sumatranaise des Çailendra, qui était bouddhiste, couvrit le centre de Java de monuments admirables, comme Çandi Kalasan, Çandi Mendut et Bôrôbudur.

Le Kalasan, qui date de 778, appartient au premier type de Dieng, mais s'en différencie par sa forme icosagonale, c'est-à-dire par ses niches latérales en saillie, développées en forme de chapelles avec entrées particulières, sur un plan esquissant ainsi la forme d'une croix grecque. A Kalasan se rattache le petit temple voisin de Vihâra Sâri qui renferme quelques reliefs de premier ordre comme le bodhisattva debout, main à la hanche, dont un moulage existe au Trocadéro, — petit prince charmant d'une grâce inimitable (fig. 103).

Çandi Mendut ne présente pas de chapelles latérales, mais seulement une saillie longitudinale sur chaque côté. C'est un édifice carré, d'une sobriété évoquant le dorique, à la fois élégante et ramassée, avec deux étages en retrait suivant le type de Dieng. Ce qui le distingue, c'est l'importance et la hauteur de son soubassement, avec la belle plinthe décorée qui y est réservée et qui annonce Bôrôbudur.

Bôrôbudur n'est pas un temple, comme les monuments qui précèdent, c'est en principe un stûpa, mais un stûpa d'une forme très particulière dont le soubassement à reliefs et les étages en retrait s'inspirent de l'architecture des temples de même époque. Construit, d'après Krom, dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, c'est une sorte de montagne artificielle ou plutôt « une montagne utilisée et maçonnée » qui comprend de la base au sommet : 1<sup>o</sup> l'énorme soubassement de base, élevé sur un plan carré à dentelures avec saillants et rentrants; 2<sup>o</sup> une haute terrasse à cinq gradins

ou étages élevés sur le même plan que le soubassement, chaque étage étant en retrait sur l'étage inférieur et orné en façade d'une série de niches superposées qui renferment autant de statues de Buddha (on jugera de l'importance de cette statuaire quand on saura que l'ensemble du Bôrôbudur ne comptait pas moins de 436 niches); 3<sup>o</sup> au-dessus de la



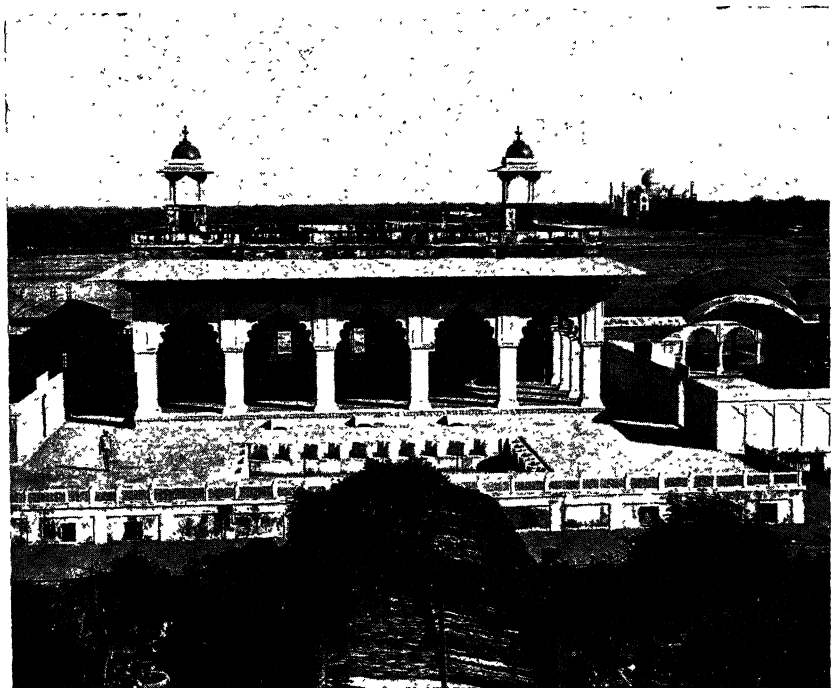
*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 175. — Mosquée d'Ibrahim, à Bijapur.

cinquième terrasse une plate-forme circulaire à trois étages en retrait, au bord desquels se dressent des dâgaba campaniformes, au nombre de 72; 4<sup>o</sup> enfin, au centre de l'étage supérieur, le dôme hémisphérique du stûpa proprement dit.

Cette masse énorme est admirablement ordonnée. L'ordre,

la proportion, le goût sont en effet les qualités de l'art indo-javanais. Chose curieuse, tandis que, dans le Dékhan notamment, l'art indien manifestait une tendance vers le monstrueux, l'excès et la surcharge, l'art indo-javanais ramène tout au canon d'un véritable classicisme. Au Bôrôbudur, par exemple, la parure sculpturale — pourtant si abondante —



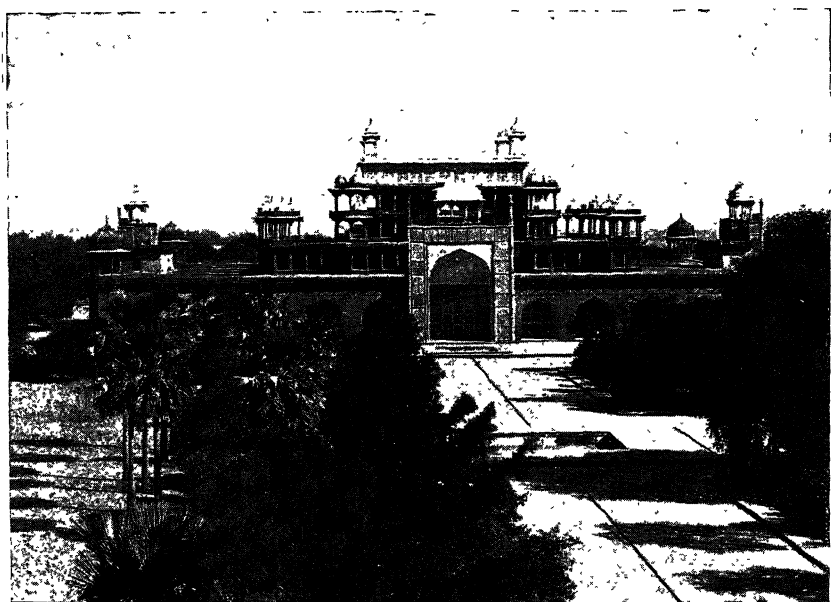
*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 176. — Palais d'Akbar, à Agra.

au lieu de surcharger le monument comme il arrivera trop souvent dans l'Inde, reste nettement subordonnée à l'ordonnance architecturale. Les merveilleux Buddhas assis dans les niches de chaque étage font véritablement partie intégrante de l'ensemble; sous l'élégante flamme du kîrtî-

mukha qui couronne leurs niches, ils sont comme l'âme et le sourire du monument (fig. 104).

La statuaire à Mendut et à Bôrôbudur vaut cependant par elle-même. Non seulement, au point de vue javanais, elle est en immense progrès sur celle de Dieng, mais, au point de vue pan-indien, elle renferme peut-être les plus purs chefs-d'œuvre de l'esthétique gupta. Regardez d'une part les statues bouddhiques de Sârnâth et de Mathurâ du

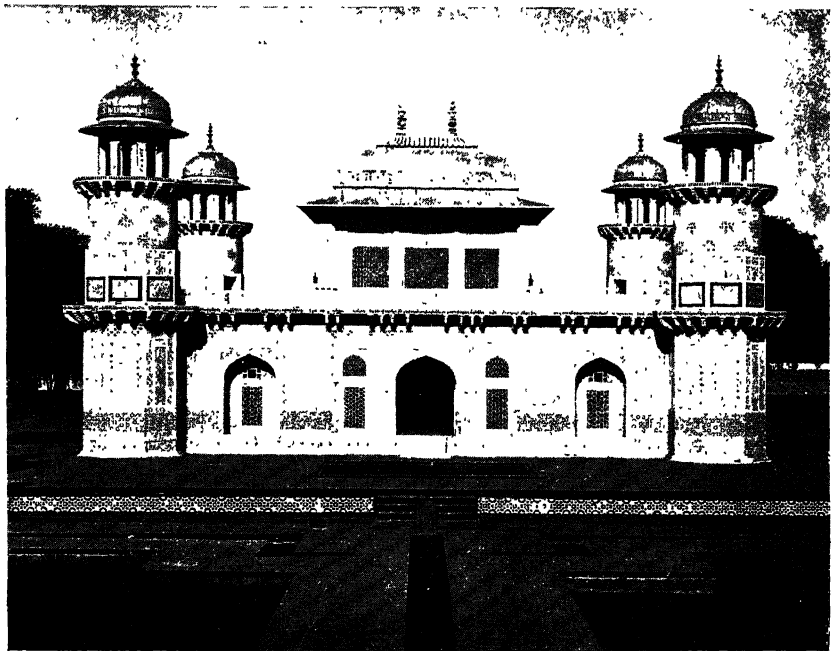


*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 177. — Tombe d'Akbar, à Sikandra.

iv<sup>e</sup> siècle gupta (fig. 41, 42), d'autre part les statues<sup>T</sup> de buddhas des niches de Bôrôbudur, assises en padmâsana, et faisant les gestes rituels (don, argumentation, dhyâna, geste qui rassure, roue de la Loi, etc.) (fig. 104). Même simplicité de lignes, même modelé tendre et caressant : épaules rondes et lisses, contour du buste et des membres adouci

et comme fondu, visages lisses aussi, à la grâce sereine et pure. Douceur d'autant plus remarquable ici que la matière employée est ce trachyte volcanique plein de trous et de granulations, dont la rugosité rebelle fait mieux ressortir le triomphe du ciseau le plus délicat qui ait existé. La célèbre petite tête de Buddha du Musée de Leyde (fig. 105), si charmante d'être à la fois si sérieuse et si juvénile, nous montre



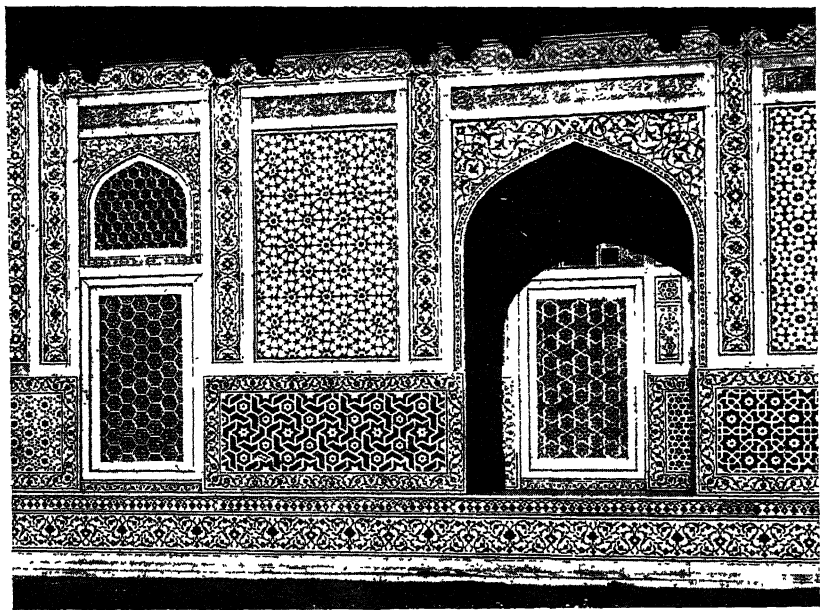
*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 178. — Tombe d'I'timâd al-Dawla, à Agra.

avec quelle virtuosité les artistes de l'école de Bôrôbudur sont arrivés, grâce à cette rugosité volcanique elle-même, à rendre, autant que pourrait le faire le pinceau d'un Renoir, toute la tiédeur de la peau, toute la palpitation, toute la vie multiple et complexe des chairs (cf. fig. 105 et 106).



Cependant ces qualités dans la statuaire, on les a déjà admirées à Mathurâ et à Sârnâth. Ce qui est propre à Bôrôbudur, ce sont les bas-reliefs, longues fresques de pierre d'un groupement si parfait, d'un équilibre de composition si harmonieux qu'on songe en les voyant aux portes du baptistère de Florence, à l'art tout pictural d'un Ghiberti. Nous n'avons pas la prétention de décrire le dixième de ces reliefs : songeons qu'ils forment à Bôrôbudur près



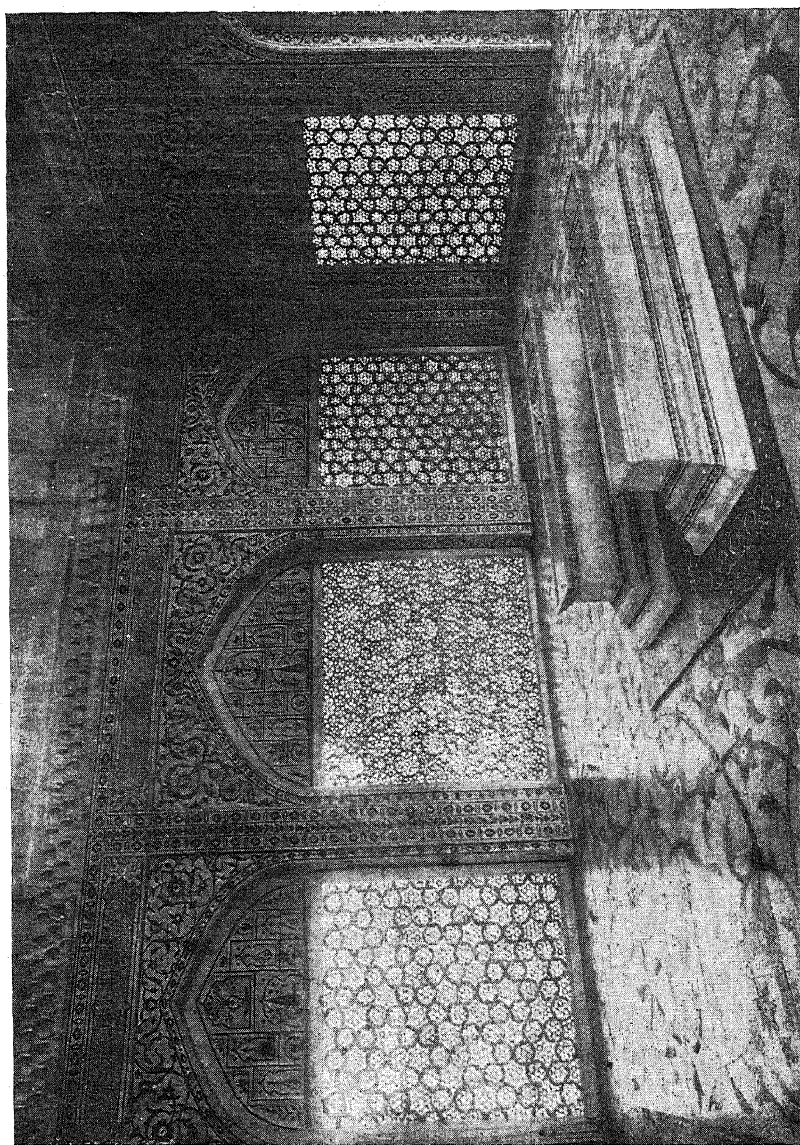
*Chché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 179. — Tombe d'Imâm al-Dawla.

de 2.000 tableaux, dont 1.600 suffisamment conservés. Nous en signalerons seulement quelques-uns, reproduits ici d'après les belles photographies de notre maître Victor Goloubew. Voici par exemple sur la première galerie, au bas, partie droite, face Sud, d'après un jâtaka célèbre, le prince

Sudhana à la fontaine, jetant son anneau dans la cruche d'une des Kinnarî, tandis que les autres Kinnarî rentrent à la ville, remportant leurs amphores pleines : par la pudique beauté du geste et l'eurythmie de la démarche, ce cortège de porteuses d'amphores évoque une théorie de vierges athéniennes ou telles figures de Botticelli ou de Ghirlandajo (fig. 118). Et voici encore deux tableaux d'une suavité préraphaélite : d'abord le bas-relief du bain du bodhisattva devant les divinités qui se prosternent sur la rive ou nagent dans les airs; un sentiment exquis de la nature anime toute la scène et inspire le dessin caressant des flots, le réalisme floral du sous-bois, le groupe de la brebis et de l'agneau (fig. 119). Puis l'arrivée à Hiruka de Hiru distribuant aux indigènes, selon le thème légendaire, les richesses échappées à la destruction de Roruka : le navire finement gréé qui a amené Hiru et qui se balance près de la rive, et le village indigène avec ses habitants qui se précipitent aux pieds de Hiru, sont des morceaux d'une observation admirable (fig. 119). Même largeur classique des ensembles, même grâce enlaçante des mouvements dans l'offrande de Sujâtâ (fig. 114), dans la tentation des filles de Mâra (fig. 116), dans leur danse d'un rythme si unanime qu'on le croirait sorti de nos plus modernes ateliers (fig. 117), ou dans la représentation de la bayadère, nue sous ses voiles, qui danse à la Cour de Druma (fig. 109).

Dans toutes ces scènes nous retrouvons un certain nombre de thèmes ou de types généraux dont les ciseleurs de Bôrôbudur ont su tirer les effets les plus variés, car leur fantaisie égale celle des peintres d'Ajantâ. Tout d'abord le type du Buddha qui n'est autre que le Buddha de Sârnâth (fig. 41) descendu de son piédestal pour se mêler à la vie. Et la beauté de ce corps, à la nudité lisse, chaste et douce, est encore mise en valeur par le geste, d'une eurythmie si sereine, par des poses dont chacune est d'une valeur plastique si haute (fig. 110, 111, 112, 114, 115). Ce sont ensuite les figures en adoration devant le Bienheureux, bodhisattvas, dieux,



*Cliché Johnston et Hoffmann.*

Fig. 180. — Tombe d'I'timad al-Dawla.

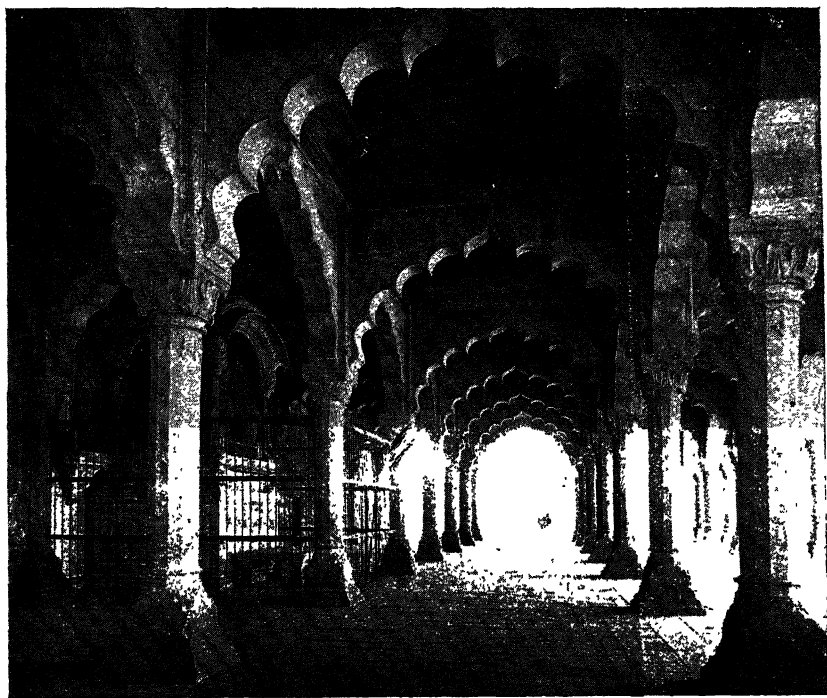
seigneurs ou femmes, d'une tendresse recueillie si pénétrante (fig. III, II3, II5). Ce sentiment anime particulièrement les figures féminines qui entourent le prince-bodhi-sàttva, si émouvantes parce que le tendre attachement de l'épouse s'y transmue en adoration mystique. Il imprime aux attitudes de confiant abandon une dignité, une ferveur indicibles. L'ensemble est d'une douceur toute florentine. Mais le recueillement surnaturel du milieu n'enlève rien à la beauté plastique de ces nus féminins, harmonieux comme des antiques, à la séduction infinie de ces poses qui sont autant de caresses (fig. II2, II4, II9, I2I, I22). D'une élégance non moins souveraine les génies, kinnara et apsaras qui, pareils à des anges gothiques, volent dans l'air autour du Buddha (fig. II9). Et parfois un pur antique comme cette figure de musicienne (fig. I23) qui évoque devant nous le vers, frappé en médaille, de Victor Hugo :

« Le pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière. »

D'autre part le thème animal et végétal fournit aux ciseleurs de Bôrôbudur comme à nos sculpteurs gothiques une source d'inspiration pleine de fraîcheur. A Bôrôbudur, comme dans les reliefs de nos cathédrales, les animaux sont souvent traités avec un réalisme qui décèle l'observation directe, ennoblit seulement par l'idéalisme de l'inspiration. Signalons notamment la vérité saisissante en même temps que la sûreté de ciseau avec lesquelles a été reproduit dans toutes ses attitudes le type de l'éléphant — véritables portraits qui vont jusqu'à rendre ce que la physionomie de l'éléphant indien renferme d'intelligence presque humaine (fig. IO9). De même les brebis, les pigeons, les paons sont traités avec un soin amoureux et, comme jadis à Sâñçi, avec un remarquable sens de l'effet décoratif (fig. II5 et I24). Chaque essence d'arbre est de même l'objet d'une patiente et amoureuse étude, la pierre étant fouillée en dentelle jusqu'à ce que le ciseleur ait fait rendre au dessin de la feuille et de la fleur le maximum d'effet ornemental (fig. II2, II6, II9,

121, 122). Le même sens de l'effet ornemental, digne de l'orfèvrerie, la même splendeur décorative se remarquent dans les motifs architecturaux d'un style si curieusement flamboyant.

Cet art, tout indien d'inspiration, s'affirme, à certains détails, comme spécifiquement javanais. C'est ainsi qu'on a remarqué que les essences forestières représentées appar-



*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 181. — Diwân-i Amm, Dehli.

tiennent non point à la flore de l'Inde, mais à celle de Java. Toutefois c'est bien à l'esthétique indienne que nous avons affaire. Le naturalisme indien, tel que nous l'avons vu se former à Sâñçi et à Ajantâ, triomphe à Bôrôbudur avec la

même fraîcheur florale des formes féminines ou juvéniles, avec le même réalisme des formes animales. Mais il semble ici s'être ordonné. Après les naïves effusions de jadis, nous atteignons à Bôrôbudur un idéal plus grave. Pour résumer nos observations en une seule formule, le naturalisme d'Ajantâ est devenu à Bôrôbudur un véritable classicisme.

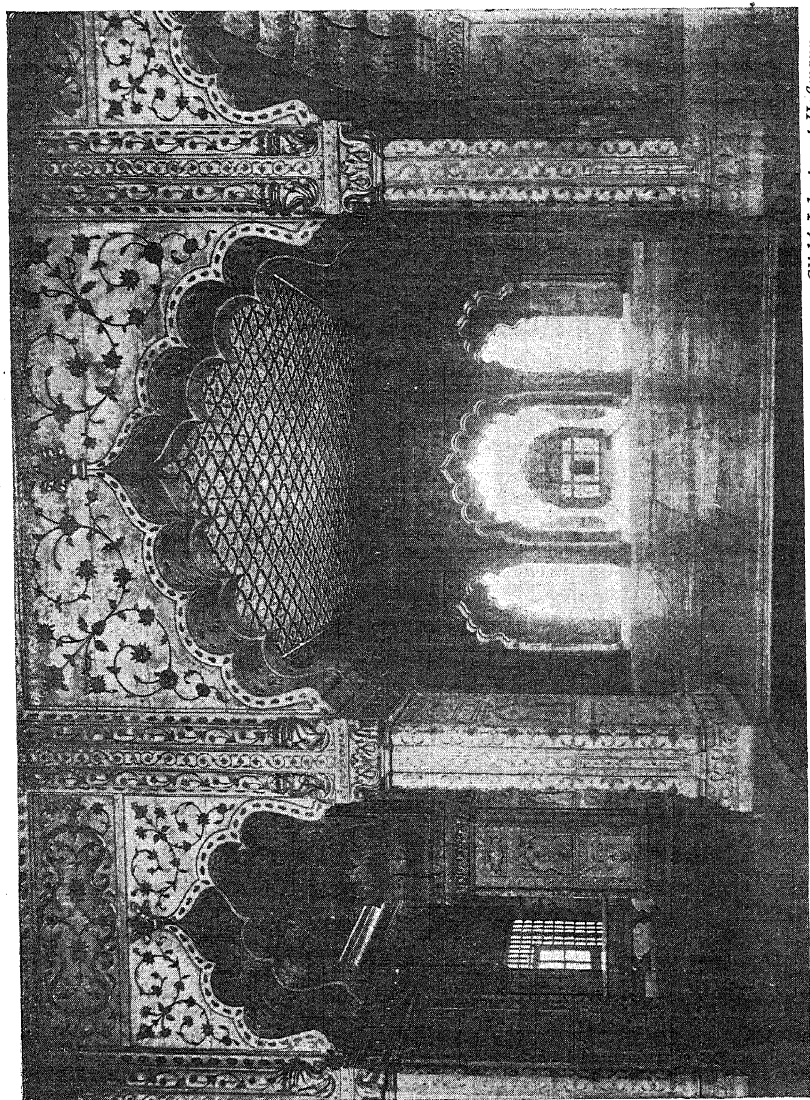
A l'art de l'époque des Çailendra, c'est-à-dire de l'hégémonie sumatranaise à Java, se rattachent un certain nombre de sculptures des musées de Java et de Hollande. Citons, d'après l'album de Krom (*Ars Asiatica*, VIII), les statues de



*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 182. — Diwân-i Amm, Dehli.

Vishnu, de Ganêça et de Bhatâra Guru du Musée de Batavia, provenant de la région de Mendut. « Leurs formes sveltes, élancées, même celle de Ganêça, naturellement lourd, ainsi que leur belle ornementation sans surcharge sont exactement conformes à celles des bodhisattvas de Mendut ». On remarquera la majesté de port et la belle tête aryenne du Bhatâra Guru. On notera aussi à ce propos que, même sous des princes bouddhistes comme les Çailendra, l'art brahmanique restait



*Cliché Johnston et Hofmann.*

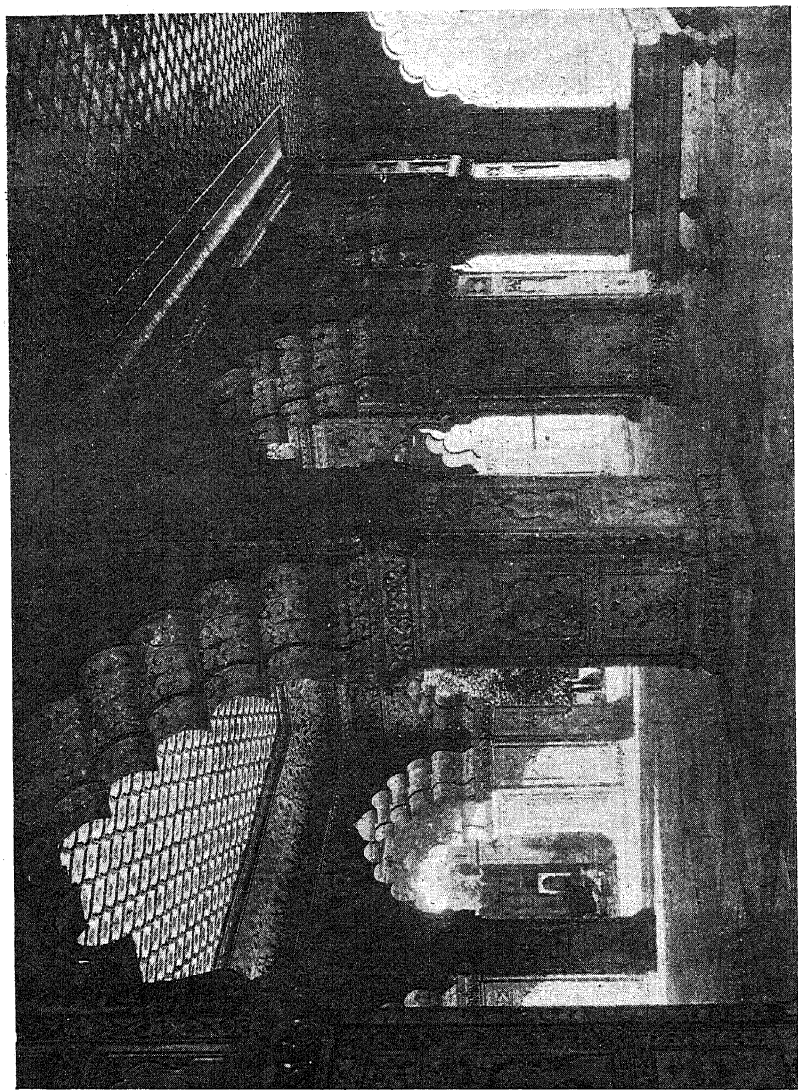
FIG. 183. — Diwân-i Khass, Delhi.

en honneur. (La réciproque sera d'ailleurs vraie aux époques suivantes). Non moins élégantes, plus élégantes même la statue de Mañjuçrî de la collection de Jogjakarta, originaire de Plaosan, et la statue d'Avalokitêçvara en padmâsana et varada mudrâ, de la même collection. Avec ces deux dernières pièces nous touchons à la fin de l'époque Çailendra.

Vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, comme on l'a dit plus haut, Java central s'affranchit de la domination sumatranaise des Çailendra et recouvra son indépendance sous des princes indigènes qui élevèrent les temples — hindouistes ceux-là — de Prambanan. Le groupe de Lara Jonggrang, à Prambanan, comprend huit temples placés sur un terre-plein surélevé, dont, au centre, un grand temple çivaïte, puis un temple de Vishnu et un temple de Brahmâ. La sculpture de ce groupe est moins sereine que celle de Bôrôbudur, mais plus vivante et plus dramatique d'inspiration, plus impétueuse de mouvement. Influence des tendances vishnouïtes et çivaïtes, ou réaction du tempérament malais? Du reste, elle se meut encore dans le cercle de l'esthétique indo-classique. Quoi de plus simplement émouvant, par exemple, que le relief du temple de Vishnu figurant deux jeunes orants nus et assis côte à côte, mains jointes, dans une attitude de ferveur indicible? Quoi de plus gupta que la célèbre tête du Musée de Batavia (n<sup>o</sup> 32, — 38 centimètres) provenant d'un des temples secondaires de Lara Jonggrang et qui représente un Çiva dont le visage plein, frais et d'une sérénité reposante dans son charme juvénile, contraste avec la tête de mort fixée dans sa coiffure?

Le grand temple de Çiva à Lara Jonggrang est surtout célèbre par ses reliefs déroulant toute l'histoire du Râmâyana. Nous ne pouvons que renvoyer ici aux belles reproductions qu'en a données M. Stutterheim (*Râma Legenden und Râma Reliefs in Indonesien*). Signalons seulement parmi les principaux registres quelques scènes particulièrement belles : Daçaratha saluant Viçvâmitra, avec la figure si noble et si majestueuse du vieux roi, — Râma tirant avec l'arc de

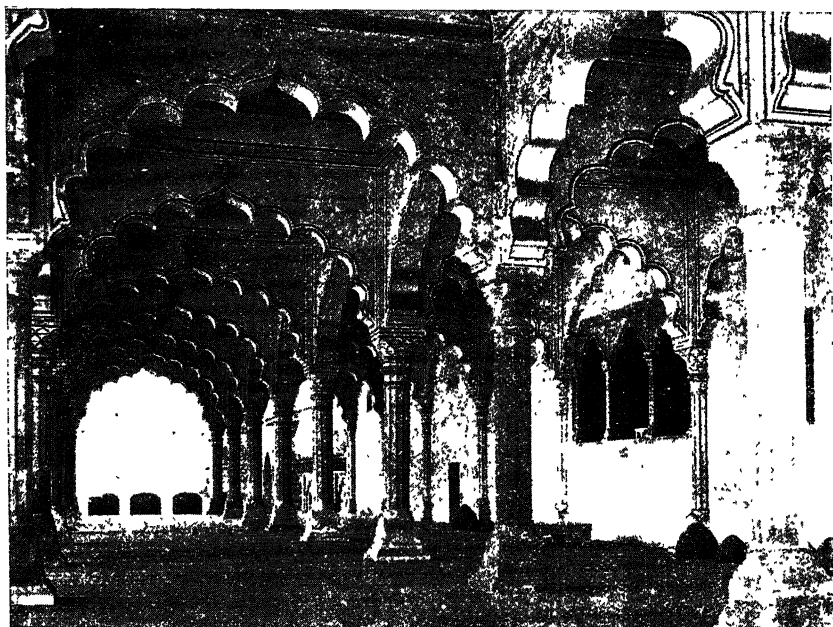




[Cliché Johnston et Hoemann.]

FIG. 184. — Diwân-i Khass, Delhi.

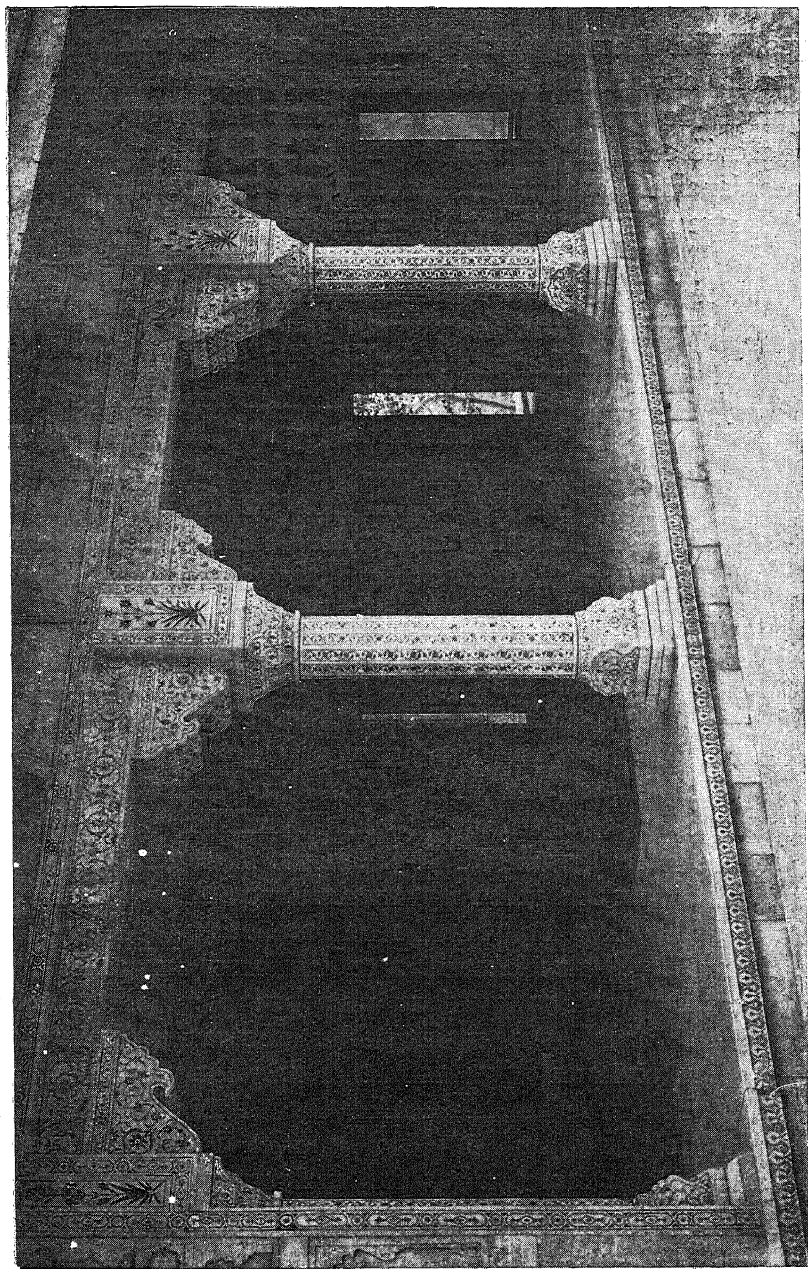
Çiva et obtenant ainsi la main de la belle Sîtâ, la première des scènes où nous voyons le héros dans l'attitude si élégante du tir à l'arc, avec, en outre, une Sîtâ dont la svelte et onduleuse nudité nous rappelle les filles de Mâra de Bôrôbudur, — le groupe, si voluptueux et d'une si fine psychologie, de la reine Kaikêyî séduisant le roi Daçaratha, et, tout de suite après, l'extraordinaire danseuse, armée de l'épée et du bouclier, du couronnement de Bharata, figure



*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 185. — Diwân-i Khass, Agra.

d'un mouvement si effréné et déjà si spécifiquement malais qui contraste avec les rythmes indo-classiques des danseuses de Bôrôbudur; — les deux panneaux d'un mouvement analogue où Râma, en prince charmant d'une éblouissante beauté, atteint l'oiseau et la gazelle, puis tue le prince des



*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 186. — Zenana, Agra.

singes Vâlin. Remarquons à ce sujet que l'art indien, dans ces trois bas-reliefs, a définitivement créé en esthétique universelle le type et le geste de l'archer divin, comme l'art grec a créé celui du discobole (cf. fig. 108). Un mouvement extraordinaire, une intensité dramatique nouvelle dans l'esthétique indienne animent par ailleurs les scènes suivantes (rapt de Sîtâ, bataille de Vâlin et de Sugrîva). Mais malgré ces caractéristiques où se trahit le sang malais, la douceur indienne persiste dans la plupart des représentations de Râma et de Sîtâ. L'héroïne reste bien ici ce qu'elle est dans le texte du Râmâyana, un idéal de beauté plastique, de pudeur féminine et de tendresse conjugale. Quant au Râma de Lara Jonggrang, il mérite, surtout dans les scènes idylliques, dans les attitudes de tristesse ou de repos, d'être comparé aux Buddhas de l'art gupta. Le roi-chevalier et le prince bodhisattva, Râma et le Buddha, — l'esthétique indienne a créé là deux types éternels de beauté morale et physique, aussi irréprochables de corps que tout ce que l'art grec nous légua de plus parfait en ce genre, d'âme aussi noble que tout ce qu'inventa de plus haut notre Moyen Age chrétien.

Une place à part doit être faite aux bronzes verts de l'époque de Prambanan. Le Musée Guimet en possède une importante série, legs de M. J.-J. Meijer. Il s'agit de petites pièces ne dépassant guère 25 centimètres. Mais ces pièces sont autant de chefs-d'œuvre. Quelle pureté et quelle élégance dans l'Avalokitêçvara debout aux dix bras qui réunit en lui les deux caractéristiques du plus beau style javanais : la simplicité des lignes et la valeur décorative des rares thèmes ornementaux (fig. 126). Quelle plénitude, d'autre part, dans la statue voisine de Kuvêra, dieu des richesses. Il n'est pour se rendre compte du mérite de telles œuvres qu'à les comparer aux productions analogues des autres arts orientaux. L'Avalokitêçvara du Musée Guimet, par exemple, est canoniquement traité suivant le même thème un peu sec et allongé que les représentations du bodhisattva au Népal

ou en Asie centrale. Rapprochez pourtant notre bronze javanais des bronzes himâlayens ou des peintures de Touen-houang : vous sentirez toute la différence entre l'interprétation vivante d'un thème métaphysique et le rendu purement abstrait de ce thème. Dans un sens opposé, rapprochez le Kuvêra javanais du Musée Guimet des pièces similaires de l'art indien ou chinois : ici un poussah lourd et obèse ; là une figure dont le traditionnel embonpoint n'enlève rien



*Clché Johnston et Hofmann.*

FIG. 187. — Môti Majid, ou Mosquée de la Perle, à Agra.

de sa grâce et de sa majesté. Peut-être même est-ce là que les sculpteurs javanais donnent toute leur mesure. Gênés, malgré tout, quand ils se servent de la pierre, par la rugosité du trachyte, ce n'est que dans les bronzes que leur métier fait librement apparaître toute sa douceur. Ce n'est qu'alors

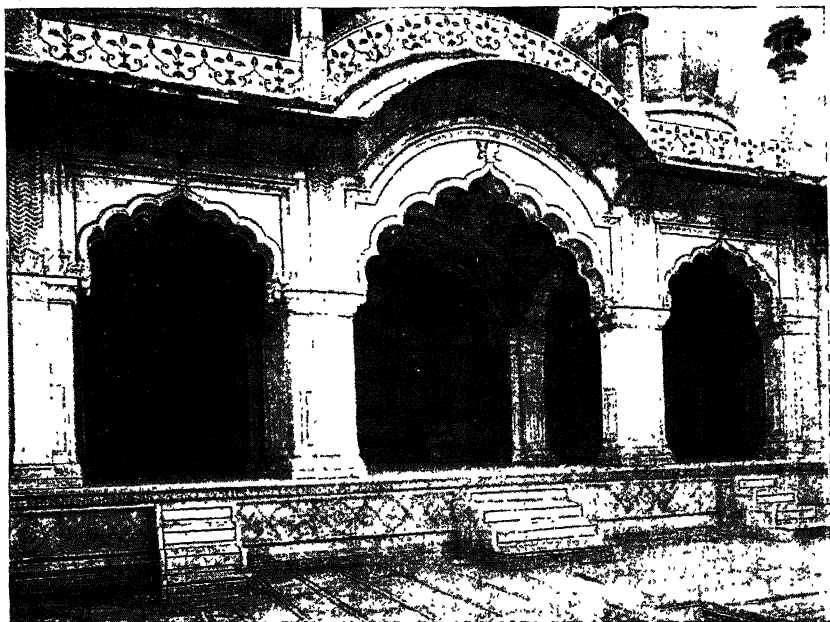
qu'on peut vraiment apprécier la noblesse des épaules, l'exquise qualité des torses, la pureté des jambes, le charme infini de ces nus tropicaux si inattendus de se révéler si classiques. Si l'idéal hellénique est fait de modération, de plénitude et de goût en même temps que de force, ces bronzes javanais ont tout le mérite du grec.

Il est intéressant de remarquer que l'art indo-sumatranais de Çrîvijaya a rayonné dans une autre direction, jusqu'à la péninsule malaise. La région de Vat Brah Dhātu, Jaiyâ, dans la partie siamoise de la péninsule, a livré quelques bronzes étudiés par M. Coedès, notamment un bodhisattva qui par « la bienveillante sérénité du visage, la noblesse du port des épaules, la magnificence de la parure », et aussi par la beauté du torse, digne du torse de Sârnâth, se classe parmi les chefs-d'œuvre de l'art gupta en Indochine (cf. Coedès, *Les Collections archéologiques du Musée National de Bangkok*, *Ars Asiatica*, XII, pl. XV-XVII, 1928).

L'art de Java central se survécut sur place dans les sanctuaires de Vihâra Plaosan, au début du x<sup>e</sup> siècle. Mais ces temples restèrent inachevés, le centre de Java, jusqu'à siège de la civilisation javanaise, ayant été abandonné vers 920, soit par suite d'une revanche sumatranaise, soit en raison de cataclysmes géologiques. L'est de Java devint dès lors le foyer de la culture insulaire.

Le nouvel art javanais ainsi apparu, l'art de Java oriental, conserve encore au début une sérieuse empreinte indienne. Il y a d'ailleurs continuité entre Plaosan, dernière étape de Java central, et les premières œuvres de l'est. Voyez d'une part l'élégant et solide Maitrêya du cloître nord de Plaosan, la jambe droite assise à l'européenne, la gauche repliée à l'orientale sur le siège, la tête et le buste encadrés par une gloire flamboyante en ogive, — d'autre part le portrait du roi javanais Airlanga († en 1042) figuré en Vishnu sur un *Garûda* à tête de sanglier, pierre de 1 m. 48, provenant de Belahan, dans les districts de l'est, aujourd'hui au Musée de Mojokerto : même élégance un peu froide, d'ailleurs

toujours corrigée par une certaine plénitude de formes, même sérénité aristocratique, même agrément visuel résultant de l'ornementation du siège et de la richesse des bijoux. C'est encore une impression analogue que produira la statue de la Prajñâpâramitâ, la Sainte-Sagesse bouddhique, aujourd'hui au Musée de Leyde et qui provient de Singhasâri, au XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 127). Cette dernière statue, malgré son



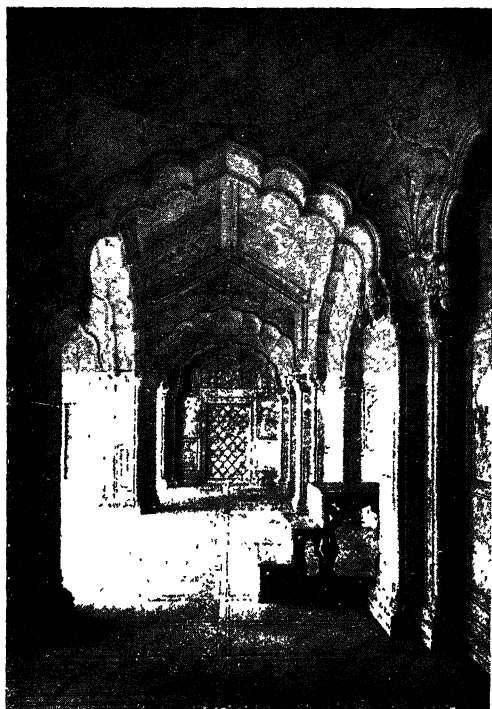
*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 188. — Moti Masjid.

charme proprement javanais, est même, à notre avis, si spécifiquement représentative de la métaphysique du Mahâyâna qu'on ne saurait la comparer qu'au « beau Dieu d'Amiens » qui, la Bible en main, semble incarner la scolastique chrétienne. Même beauté un peu froide et tout intellectuelle,

même classicisme persistant, même simplicité élégante, même assurance doctrinale.

Mais la désindianisation de Java n'en était pas moins commencée. Avec le groupe de Panataran (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles), elle s'affirme sans conteste. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à comparer dans l'album de Stutterheim les scènes du Râmâyana à Prambanan et les mêmes scènes à Panataran.

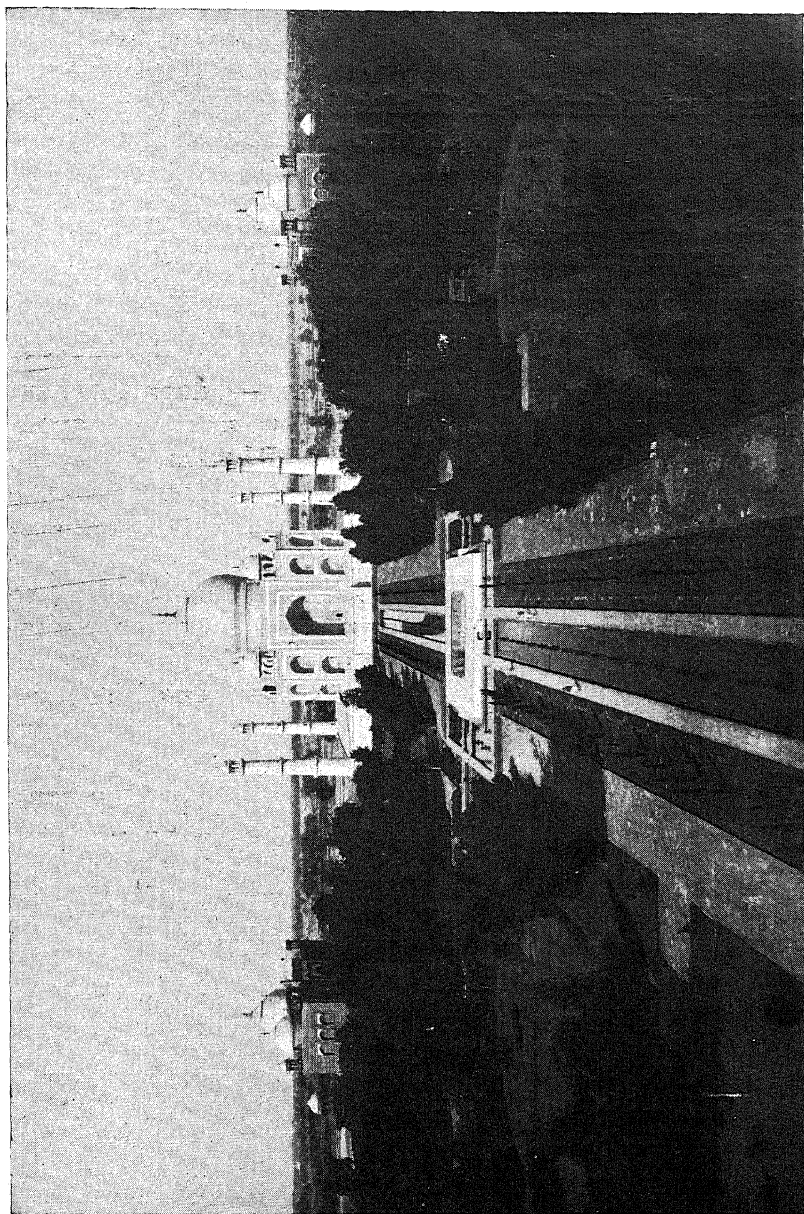


*Cliché Johnston et Hofmann.*

FIG. 189. — Môtî Masjid (intérieur).

Dans ce dernier site nous sortons définitivement non seulement de l'art indien, mais de l'esthétique indienne. C'est à un art purement indigène, malais, — à un « art de wayang » que nous aurions désormais affaire.





*Cliché Johnston et Hoffmann.*

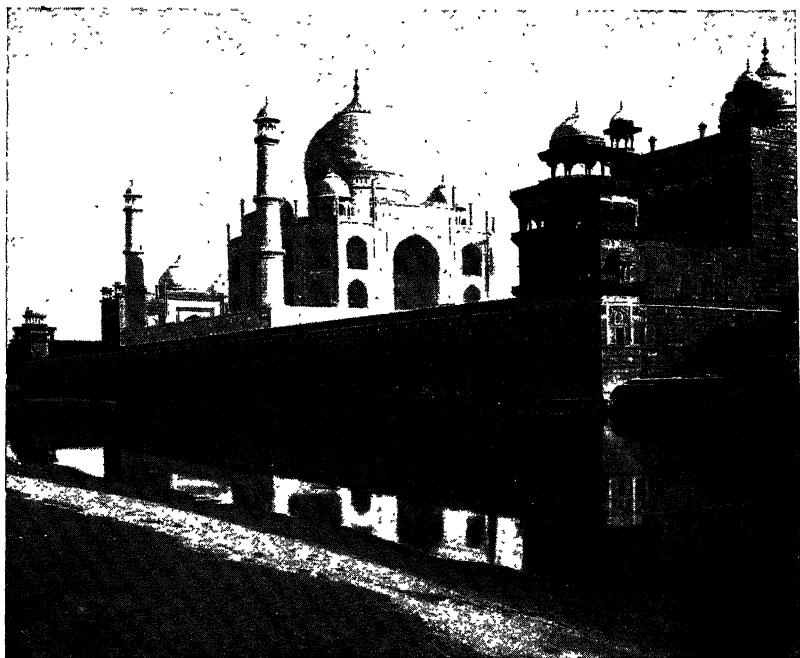
FIG. 190. — Le Tâ Mahall à Agra.

**Les empires indianisés de l'Indochine :**  
**Angkor, Tourane et Ayuthyâ.**

Comme Java, l'Indochine occidentale et méridionale accepta largement la civilisation indienne. Non qu'il y ait eu colonisation politique et conquête. Le pays resta au pouvoir des peuples indigènes : au Cambodge, les Khmèrs qui, avec les Môn de la Birmanie méridionale, forment une race distincte, apparentée aux Munda de l'Inde, — dans l'Annam méridional actuel, les Ćams, population maritime apparentée aux Malayo-Polynésiens. Mais Khmèrs et Ćams, dès les premiers siècles de notre ère, acceptèrent la civilisation indienne. Des dynasties indiennes ou indianisées s'établirent parmi eux. Ils adoptèrent le sanskrit comme langue sacrée et langue de cour, le brahmanisme et le bouddhisme comme religions nationales. Le royaume de Ćampa, indianisé de la sorte, entre dans l'histoire vers le III<sup>e</sup> siècle de notre ère avec pour principaux centres la région de Tourane où se trouvait la première capitale du pays, de son nom sanskrit Indrapura, la moderne Tra-kiêu, et la région de Binh-dinh où s'éleva la seconde capitale, Vijaya (Cha-ban). Dans ce cadre historique, les rois de Ćampa — qui portaient tous des noms sanskrits — luttèrent pendant des siècles au nord contre les Annamites, maîtres du Tonkin, au sud-ouest contre les Khmèrs, ces frères-ennemis du peuple Ćam.

En pays khmèr, au Cambodge, des États organisés et indianisés apparaissent également dès le III<sup>e</sup> siècle de notre ère. L'un de ces États, que nous ne connaissons que par le nom sous lequel le désignaient les Chinois — le « Fou-nan », — avait son centre dans notre Cochinchine actuelle. L'autre État, appelé par les Chinois le « Tchen-la » doit être recherché plus au nord, du côté du Laos. Le Fou-nan posséda longtemps la primauté. Dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, le Tchen-la

s'empara de l'hégémonie et constitua le Cambodge historique. Toutefois le centre de gravité de l'empire khmèr ne paraît s'être fixé qu'au début du ix<sup>e</sup> siècle dans la région du Tonlé-sap, où devait s'élever Angkor, et cette ville ne fut fondée que dans les toutes dernières années du ix<sup>e</sup> siècle. Elle devint alors et resta presque continûment pendant cinq siècles et demi la capitale de l'empire khmèr. Pendant



*Cliché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 191. — Le Tâj Mahall, à Agra.

la première partie de cette longue période, du x<sup>e</sup> siècle au xiii<sup>e</sup> inclus, l'empire khmèr dépassa de beaucoup les frontières du royaume de Cambodge actuel : il embrassait en effet toute notre Cochinchine, presque tout notre Laos, tout le sud de l'actuel Siam et envahit à diverses reprises le

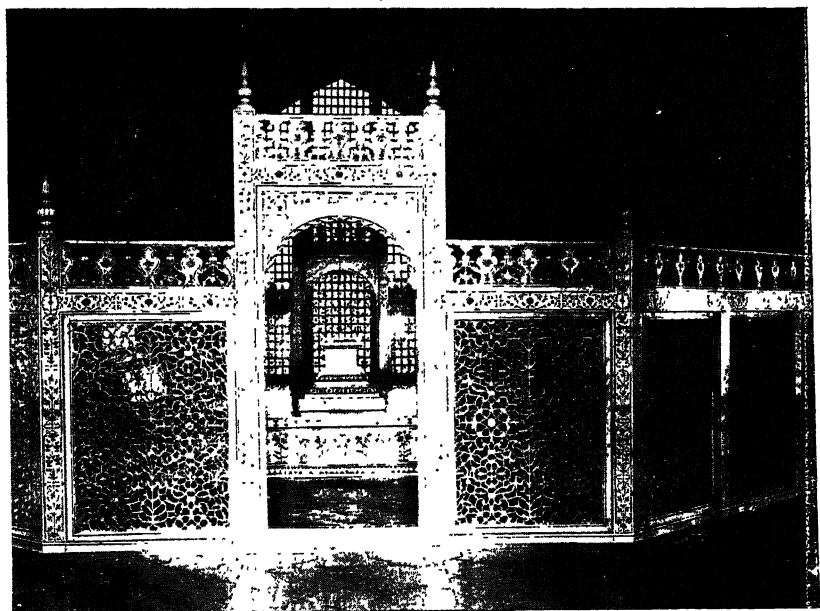
royaume de Čampa. La splendeur d'Angkor répondait à la majesté de ce vaste empire.

L'art dans la région cambodgienne débute par ce qu'on appelle le « préangkoréen ». Ce style va du <sup>VI</sup><sup>e</sup> au <sup>VIII</sup><sup>e</sup> siècle de notre ère environ et même jusqu'au seuil du <sup>IX</sup><sup>e</sup> siècle. Nous ne croyons pas devancer les identifications historiques en disant qu'il correspond au point de vue chronologique à la fin de l'ancien « Fou-nan » et aux débuts du « Tchen-la », c'est-à-dire à l'époque des deux royaumes protocambodgiens que nous venons de mentionner. D'après les recoupements des textes sanskrits, cambodgiens et chinois, le Fou-nan et le Tchen-la auraient été fondés l'un et l'autre par des brahmanes indiens mariés à des princesses ou à des fées indigènes, légende qui symbolise l'étroite symbiose indo-khmère d'où devait sortir la civilisation du nouvel État. De fait les influences hindoues — de ce classicisme proprement indien qu'on appelle l'art *gupta* — sont peut-être plus sensibles ici que dans l'art angkoréen des âges postérieurs. Et pourtant, dès le premier contact avec les œuvres de cette lointaine époque on se sent en présence d'un style particulier qui, sans rompre à proprement parler avec l'esthétique indienne, la sollicite vers des formules nouvelles : l'équilibre des volumes, à lui seul, montrerait cette différence.

C'est dans la région de Chau-doc, au nord de la Cochinchine et autour de Prei-Krabas et de Phnom Pênh, pays qui fut le siège de l'ancien Fou-nan, puis du « Tchen-la d'eau », que les archéologues de l'École française d'Extrême-Orient, notamment MM. Henri Parmentier et George Groslier ont découvert les principaux monuments de l'architecture préangkoréenne, en l'espèce des tours isolées, en briques, ce qui la distingue à première vue des grands temples de l'époque angkoréenne.

La sculpture préangkoréenne trouvée dans la même région n'est pas moins caractéristique. Selon la remarque de M. Philippe Stern, cette sculpture se décèle au traitement du vêtement qui, souvent, n'est qu'incisé, au hanchement

indien qui persiste ici très atténué par rapport à l'Inde, mais néanmoins plus accusé qu'à Angkor, à l'aspect particulier de certaines coiffures, généralement de forme conique, et à l'emploi général de la mitre, également conique, pour les divinités. Quelques-unes de ces statues préangkoréennes sont exposées au Musée Guimet, et des moulages d'autres œuvres figurent au Trocadéro (fig. 128-130). On remarquera les grandes statues féminines au hanchement assez prononcé



*Chché Johnston et Hoffmann.*

FIG. 192. — Le Tâj Mahall, à Agra (intérieur).

et coiffées de la mitre. Un autre groupe comprend les Hari-Hara, c'est-à-dire Vishnu et Çiva réunis en un seul être, figure qui semble avoir été une des plus populaires du panthéon brahmanique au Cambodge. Le Trocadéro possède un moulage du Hari-Hara du Musée de Phnom Pênh, dont le

nu allongé, à la fois stylisé et plastique évoque « du gupta repensé par un cerveau pharaonique » (fig. 131) (à rapprocher, comme style, d'un Vishnu du Musée de Bangkok, publié par Coedès, *Ars Asiatica*, XII, pl. IX). Et c'est un autre Hari-Hara, celui de Mahâ Rosei, un original celui-là et, plus proche, à notre avis, du gupta ou du pallava, qui accueille



FIG. 193. — Timûr capturant Bayézid.  
(Extrait de Mehta, *Studies in Indian printing*, 1926.)

les visiteurs dans le péristyle d'entrée du Musée Guimet (fig. 132).

Nous n'avons pas ici la prétention d'établir une théorie, pour le moins prématurée, de l'art cambodgien préangkoréen.

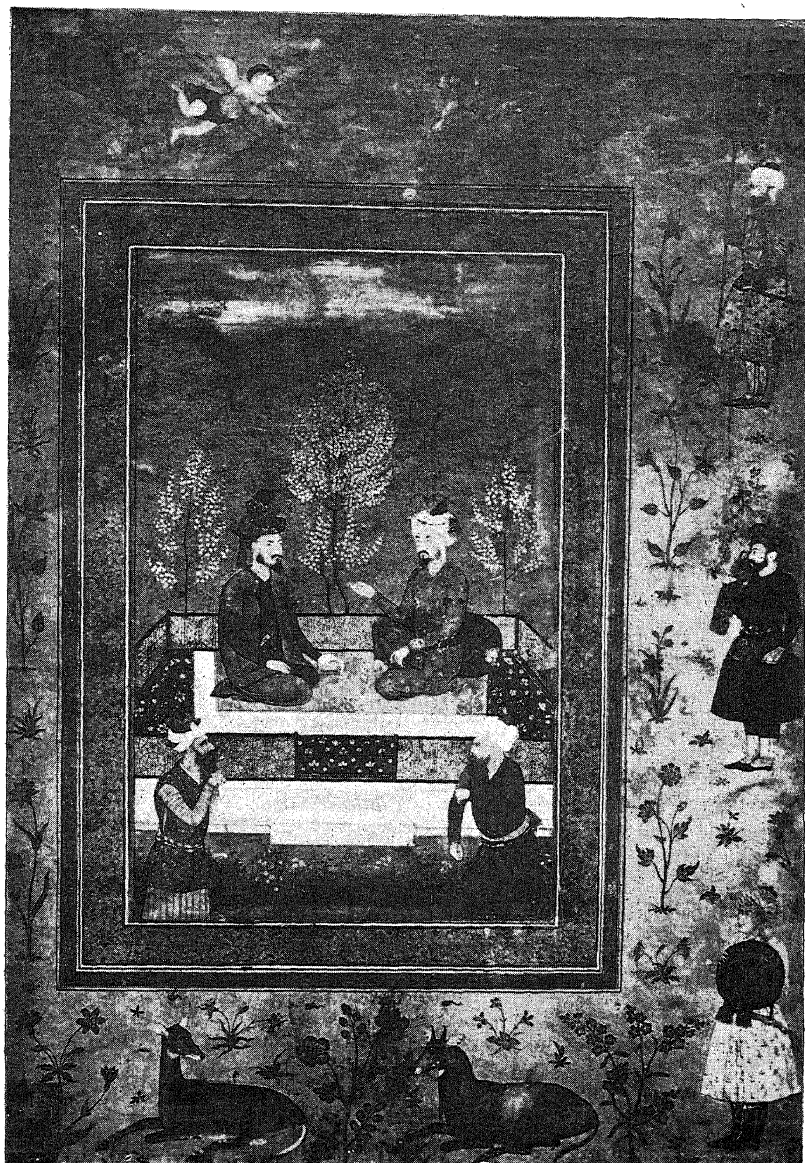
*Cliché Pivot.*

FIG. 194. — Bâbur et Humâyûn. Art mogol, XVII<sup>e</sup> siècle. Collection Vever.

Nous voudrions seulement, en livrant aux méditations des artistes quelques-unes de ces pièces, préparer à cet art si robuste et si équilibré sa place légitime dans l'esthétique générale. Mieux que toutes les théories, le rapprochement des œuvres établira ce qui reste en elles du canon indien, ce qui déjà y annonce l'art, plus individualisé, du premier style



*Cliché Vever.*

FIG. 195. — Humâyûn. Art mogol, XVII<sup>e</sup> siècle. Collection Vever.

angkoréen, et aussi ce qui trahit peut-être une influence de la sculpture chinoise T'ang (ainsi s'expliquerait, par l'influence chinoise, la construction plus architecturale que sculpturale des masses, — selon l'heureuse suggestion de M. J. Hackin).





*Cliché Lanier.*

FIG. 196. — Portrait d'Akbar. Art mogol, XVII<sup>e</sup> siècle. Collection Vever.

L'art d'Angkor, d'après la récente thèse de M. Philippe Stern, conservateur du Musée indochinois du Trocadéro, se divise en deux périodes : le premier style angkoréen (x<sup>e</sup> siècle), le second style angkoréen (xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles). Au premier style appartiendraient, dans le nouvel ordre chronologique proposé par M. Stern, les monuments de Roluoh, le Phimeanakas et le Baphuon. Au second style, le Bayon, avec les portes de la ville, puis Angkor-Vat (fig. 135). En principe le temple cambodgien est entouré d'une enceinte percée, sur ses quatre faces, de quatre gopura comprenant chacun une porte avec vestibule, surmontée d'une tour décorative en pyramide à gradins. Quant aux monuments eux-mêmes, tantôt ils s'élèvent comme le Baphuon, le Bayon et Angkor-Vat, en galeries concentriques et étagées, posées sur des soubassements dont la hauteur double d'étage en étage; aux angles des galeries supérieures se dressent en ce cas quatre *prasat* ou tours en forme de cône renflé à gradins, que domine une tour centrale plus importante; tantôt les temples, avec leurs galeries et leurs cours, sont construits sur un seul plan horizontal. Ces divers éléments sont évidemment apparentés à l'architecture hindoue. Les gopura se retrouvent dans les temples tamouls du Carnate, le *prasat* n'est pas sans affinités avec les *çikhara* des temples de l'Orissa. Et cependant il s'agit bien ici d'un art spécifiquement khmèr, la preuve en est dans la maladresse même des architectes cambodgiens qui ne perfectionneront que lentement leurs méthodes. Au début, à Roluoh (dernier quart du ix<sup>e</sup> siècle) la brique, selon l'observation de M. Philippe Stern, est presque seule employée; au Phimeanakas, que M. Stern tend à situer vers les toutes dernières années du ix<sup>e</sup> siècle ou le début du x<sup>e</sup>, la brique est encore mêlée au grès. Le grès s'impose progressivement et triomphe enfin au Bayon. Les tours, séparées dans la première période angkoréenne, sont alors (à partir du Bayon) reliées par des galeries. La galerie voûtée, s'appuyant sur deux murs, inconnue à Roluoh, était, il est vrai, apparue au Phimeanakas, mais encore



*Cliché Lanierce*

FIG. 197. — Portrait de Jahângîr. Collection Vever.

singulièrement timide et ne dépassant pas deux mètres de haut. La galerie voûtée sur piliers, de forme normale, ne naît qu'au second style, avec le Bayon (première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, d'après M. Stern). C'est alors seulement qu'elle acquiert sa structure définitive et, avec elle, que le temple



*Cliché Laniepre.*

FIG. 198. — Jahângîr et sa favorite. Collection Demotte.

khmèr revêt son aspect normal. Il s'agit donc d'une lente évolution poursuivie en marge de l'architecture indienne, par un art fortement autonome (Ph. Stern).

A ces deux styles angkoréens d'architecture correspondent deux styles de sculpture également déterminés par M. Philippe Stern (*Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmèr*, Paris, Geuthner, 1927). La sculpture angkoréenne du premier



*Cliché Pivot.*

FIG. 199. — Portrait de Shâh Jahân. Musée du Louvre. Fonds Marteau.

style (x<sup>e</sup> siècle) est caractérisée par des têtes à l'arcade sourcilière droite et continue, tracée d'une seule arête, par

une bordure en double trait autour de la bouche et des yeux, et par un autre trait stylisé avec pointe sous le menton, figurant la barbe. Cet art est représenté au Musée Guimet par plusieurs têtes et par une grande statue de Brahmâ



*Chahé Lanjepce.*

FIG. 200. — Portrait de Shâh Jahân. Collection Demotte.

assis (fig. 136), toutes œuvres dont on admirera la construction solide, en quelque sorte géométrique, la sculpture,



*Cliché Lanierco.*

FIG. 201. — Portrait de Shâh Jahân. Collection Vever,

dans cette école, étant traitée par volumes, à la manière architecturale. C'est, on le voit, un art fort éloigné de l'art gupta et spécifiquement khmèr.

Avec le second style angkoréen, aux <sup>x</sup><sup>re</sup> et <sup>x</sup><sup>re</sup> siècles, tout change. Les conventions géométriques du premier style, — arcade continue, traits ourlant la bouche et les yeux ou indiquant la barbe — disparaissent. Au lieu des têtes « en construction stylisée », nous nous trouvons soudain en présence de physionomies étrangement douces et vivantes, si vivantes même et si douces que, d'un seul coup, l'art khmèr atteint et surpasse à cet égard tout ce que nous avait montré l'art indien. De fait, l'art indien, dans son ensemble, est un art qui nous dépasse et nous déconcerte un peu. C'est que l'humanisme bouddhique ne l'a que trop peu de temps influencé : Sâñcî ne représentait pas les physionomies de saints bouddhiques; le Gandhâra les traitait en poncif; Ajantâ seule les avait comprises et admirablement exprimées; mais presque aussitôt le bouddhisme avait fait place au çivaïsme dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il représente un idéal surhumain. Le Cambodge de la seconde manière angkoréenne va, au contraire, avec le javanais de Bôrôbudur, nous présenter un art tout voisin de nous, infiniment idéaliste certes, mais aussi infiniment tendre : nous n'avons ici aucun effort d'adaptation à faire; même en présence des dieux, nous éprouvons, comme dans l'art grec, la sensation délicieuse de la pleine et proche humanité.

Sur la plupart de ces statues de la seconde période flotte ce qu'on a appelé « le sourire d'Angkor ». Ce sourire aux yeux mi-clos, inconnu des sculpteurs de la première période, et qui est sans doute l'expression la plus haute de la béatitude bouddhique, peu d'artistes nous semblent l'avoir rendu avec autant de mysticité que ceux d'Angkor. Dans l'Inde gupta, à Ajantâ même, il restait encore un peu matériel. Ici il est vraiment allégé de toute contingence. C'est bien le sourire immobile, insaisissable, reflet mystérieux de la lumière intérieure du nirvâna. Dans les deux galeries khmères du





*Cliché Lanierpe.*

FIG. 202. — Portrait de Shâh Jahân. Collection Demotte.

Musée Guimet, le visiteur trouvera plusieurs têtes en qui s'incarne cette expression de suprême sagesse. Nous en reproduisons ici quelques-unes (fig. 138-146). Mieux que tout enseignement verbal, de telles œuvres nous font pénétrer l'âme de la grande religion orientale : qui les aura comprises aura compris tout le bouddhisme. Au reste, que l'on ne croie pas que, pour se répéter, ce thème du Buddha souriant tombe dans la monotonie. Tout au contraire. Unique en son inspiration, il revêt une traduction différente suivant les types qu'il anime. Tantôt, quand il vient illuminer quelque mince type indianisant, il reste purement immatériel, aérien, au point d'être à lui seul tout le visage (fig. 138, 139) ; tantôt il prend une signification plus pénétrante encore lorsque sa grande paix descend sur quelque masque indigène aux pommettes accusées, aux lèvres épaisses, pétri en pleine humanité (fig. 140, 141). Ce contraste d'un « ethnique » et d'un rayon surnaturel, ce reflet du divin animant la lourde matière est peut-être ce que nous connaissons de plus émouvant dans nos collections. Une rencontre plus curieuse encore est celle du sourire de bonté bouddhique sur une tête originellement démoniaque. C'est le cas d'une des plus belles figures khmères du Musée Guimet, représentant un yaksha converti par le Buddha, avec ses yeux exorbités, ses crocs aux commissures des lèvres, tout son facies de monstre carnivore transformé et sanctifié par la prédication du Bienheureux (fig. 147).

Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que le sourire d'Angkor soit réservé aux seules têtes bouddhiques. On le verra s'esquisser, au Musée Guimet, sur une tête de Hari-Hara, et revêtir dans cette élégante et juvénile figure, une étrange signification d'énigme et de mystère (fig. 148). On le verra apparaître dans la même salle sur une tête çivaïte, copiée sans doute d'après quelque type de brahmane indo-khmér, et conférer à cette physionomie si chargée de pensée et encore si aryenne une étonnante valeur philosophique (fig. 149-150) ; on retrouvera enfin cette même expression sur une



*Cliché Pivot.*

FIG. 203. — Réception chez Shâh Jahân. Collection Vever.

tête de dēvata brahmanique qui rappelle assez les têtes souriantes géantes qui couronnent le Bayon et les portes d'Angkor (fig. 151).

Le second style angkoréen nous a laissé, d'autre part, quelques nus délicieux, les uns plus gupta, les autres plus indigènes. Parmi les spécimens de la première catégorie, citons le Buddha en méditation (padmāsana et dhyānamudrā), assis sur le nāga Mučilinda, de 0 m. 93, découvert par Commaillie en 1913 à l'entrée de la façade sud du Bayon, et aujourd'hui au Musée de Phnom Pênh : pureté du profil aryen (en dépit des lèvres déjà épaisses), expression harmonieuse et calme de la physionomie, plasticité émouvante du buste qui semble vivre et respirer, autant de traits où s'avère l'influence de l'art si justement appelé par Goloubew « indo-classique » (fig. 152). Au contraire le Buddha en même attitude, sur le nāga, du Musée Guimet (fig. 153), est, bien que non moins gupta, déjà plus indigène par son facies môn-khmèr, comme aussi par la douceur un peu enfantine du buste et le traitement simplifié des mains. A rapprocher de ces deux pièces un troisième et très beau Buddha sur le nāga, statue en grès du XIII<sup>e</sup> siècle, haut de 1 m. 12, originaire de Bimay, aujourd'hui au Musée de Bangkok, reproduit par M. Coedès (*Collections du Musée de Bangkok*, *Ars Asiatica*, XII, pl. XX, 1928).

Les Khmèrs, enfin, ont été d'admirables bronziers. Les statuettes de bronze reproduites par M. Coedès dans son bel ouvrage (*Ars Asiatica*, tome V), peuvent rivaliser en force et en élégance avec celles de n'importe quel peuple oriental, les Dravidiens et les Javanais exceptés : têtes de brahmanes d'une finesse toute classique avec leur mince demi-sourire sous l'indication de la barbe; exquises statuettes féminines qui semblent descendues des bas-reliefs; princes ou guerriers d'une élégance aussi sobre mais moins sèche que l'élégance égyptienne; torses dignes du gupta ou de l'antique; petits Buddhas méditant qui sont la réduction des grandes statues de Phnom Pênh ou du Musée Guimet;

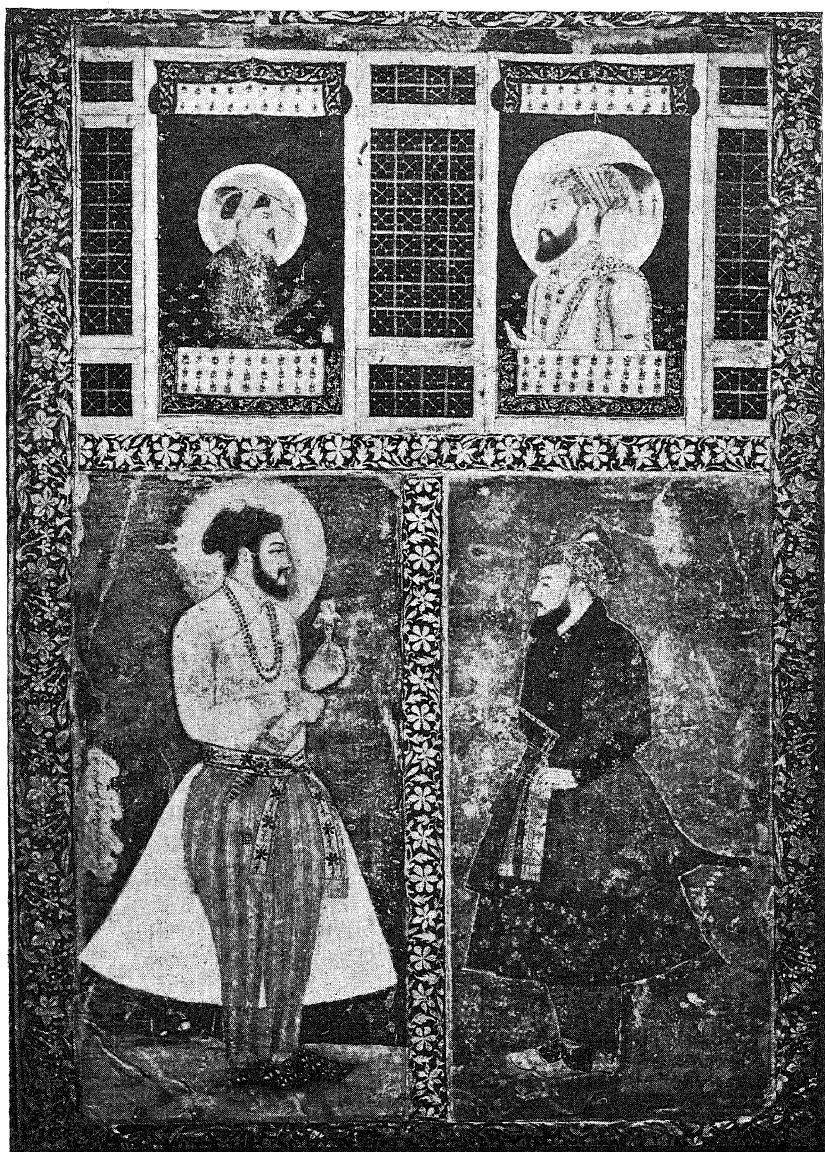
*Cliché Lanierce.*

FIG. 204. — Shâh Jahân. Collection Vever.

nâga polycéphales ou divinités aux cent bras d'un éblouissant effet décoratif, — la plupart de ces menus objets sont de purs chefs-d'œuvre.

Mais la sculpture khmère par excellence n'est pas la ronde-bosse, c'est le bas-relief.

L'évolution du bas-relief khmèr s'éloigne progressivement de la saillie sculpturale pour devenir à la fin (comme c'est le cas à Angkor-Vat) une simple ciselure sans profondeur, une simple tapisserie de grès. Ainsi débarrassés des difficultés qu'ils éprouvaient malgré tout du côté de la ronde-bosse, les auteurs des bas-reliefs cambodgiens ont recouvré toute leur liberté de ciseau. Ils ont raconté toute la terre khmère, tout le ciel hindou. On retrouve au Bayon d'Angkor comme à Ellora les scènes de la vie de Çiva et de Pârvatî (Çiva et Kâma, Çiva et Râvana); au Baphuon et à Angkor-Vat comme à Prambanan les scènes du Râmâyana, de même qu'on retrouve à Angkor-Vat les batailles du Mahâbhârata, le barattement de la mer (fig. 154), les exploits de Vishnu et de Krishna d'après les Purâna, etc. D'autre part on rencontre un peu partout le roi en costume de parade, les reines s'adonnant aux plaisirs de la vie de Cour, la Cour en barque ou en palanquin (notamment sur la façade sud du Bayon et à Angkor-Vat), une chasse royale à dos d'éléphant (terrasse d'honneur du Phimeanakas), puis l'armée khmère défilant dans la forêt, les chefs montés sur des éléphants, des chars ou des chevaux (Bayon et façade d'Angkor-Vat) (fig. 155, 156), puis les batailles sur terre ou sur mer et les funérailles d'un roi. A côté de ces scènes historiques, des scènes de genre, aussi réalistes que dans l'art égyptien (marché, vie agricole, pêcheries, etc.).

Un mouvement intense anime toutes ces scènes, enchaîne les épisodes et leur confère une remarquable unité. Voyez par exemple, au rez-de-chaussée du Musée Guimet, le barattement de la mer à Angkor-Vat. En même temps un juste sentiment des proportions préside au groupement des personnages et des motifs ornementaux, qualité d'autant plus

précieuse ici que le bas-relief khmèr est chargé de figurants et recherche le fini du détail, traitant, par exemple, les arbres et les poissons avec une minutie assyrienne. Le sentiment décoratif se joignant à l'art du narrateur, ces kilomètres de frise s'ordonnent avec une science de composition vraiment classique. Toutes ces qualités, qui sont plutôt du peintre que du sculpteur, et la faible saillie du



*Cluché Pivot.*

FIG. 205. — Aurengzèb. Collection Vever.

modelé font des bas-reliefs d'Angkor de véritables fresques de pierre.

Les derniers reliefs khmers que nous connaissions sont ceux de Banteai Srei, tout récemment étudiés par MM. Finot,

Parmentier et Goloubew (*Le Temple d'Içvarapura*, Vanoest, 1926). Il s'agit d'un art tardif, des toutes premières années du xiv<sup>e</sup> siècle, caractérisé par une remarquable douceur plastique qui se combine dans la statuaire en ronde-bosse avec un curieux retour d'archaïsme (une statue du Musée Guimet appartenant à cet art présente un nu d'une suavité « second style », en même temps qu'une tête à construction géométrique et l'indication linéaire de la barbe, tout à fait « premier style »). Nous donnons ici, d'après les clichés de M. Goloubew, deux des bas-reliefs de Banteai Srei : le groupe,



*Cliché Pivot.*

FIG. 206. — Portrait d'un émir de Bijapur. Musée Guimet.

si éminemment plastique, de Çiva sur le Kailâsa, tenant Pârvatî sur son genou, tandis que Râvana essaie d'ébranler la montagne (fig. 160), et la scène représentant le jeune Krishna et son frère dans la forêt (fig. 161) — scène d'un naturalisme attendri, d'une grâce toute bucolique, qui nous révèle une inspiration plus intime, plus tendre et plus sen-





*Cliché Pivot.*

FIG. 207. — Portrait de Mullâ Sa'd Allâh († 1656). École d'Anupçatar. Collection Vever.

suelle que tout ce que nous avons rencontré jusqu'ici au Cambodge. En même temps la profusion et l'élégance éblouissante des éléments décoratifs à Banteai Srei aboutissent, selon la formule de M. Goloubew, à un « flamboyant khmèr » qui est une fête pour les yeux.

Ces qualités décoratives, d'ailleurs, se retrouvent tout le long de l'évolution artistique khmère. Citons seulement quelques-uns des thèmes de sculpture architecturale, comme les nâga aux sept têtes dressées et éployées en éventail, qui terminent les balustrades d'Angkor. Jamais l'Inde elle-même n'a produit motifs d'une telle valeur ornementale.

L'art çam, moins bien représenté que l'art khmèr dans nos collections, dérive comme lui de l'esthétique indienne, mais n'est pas moins original que lui.

Les temples çams se distinguent des édifices khmers en ce qu'ils sont toujours restés fidèles à l'emploi de la brique, alors que l'architecture angkoréenne de la seconde période remplace la brique par le grès. De plus ces temples, au lieu d'être réunis par des galeries, comme c'est le cas dans le second style angkoréen, sont toujours restés à l'état de constructions séparées, même lorsqu'ils sont groupés dans un même site, comme c'est le cas pour les sanctuaires çivaïtes de Mi-so'n (vii<sup>e</sup> siècle), pour les monastères bouddhiques de Dong-du'o'ng (ix<sup>e</sup> siècle) et pour Tra-kiêu qui est l'ancienne capitale çame d'Indrapura. En somme il s'agit d'une architecture qui en est restée au stade d'évolution du khmèr préangkoréen, ce qui s'explique parfaitement si on rapproche les dates.

La sculpture çame est surtout représentée par les pièces du Musée de Tourane et a été popularisée en Europe par les beaux albums de M. Henri Parmentier (*Ars Asiatica*, tome IV) et de M<sup>me</sup> Jeanne Leuba. Plusieurs de ses pièces ont un aspect franchement indien. Il faut d'ailleurs mettre hors de cause le Buddha debout de Dong-du'o'ng, puisque ce n'est que la réplique d'une statue d'Amarâvatî aujourd'hui au Musée de Madras (fig. 33-34). Mais plusieurs autres statues

du Musée de Tourane, sûrement fabriquées au Čampa, sont encore très indianisantes : par exemple le Vishnu debout en grès vert, provenant de Da-nghi, de 1 m. 07 (vii<sup>e</sup>-viii<sup>e</sup> siècles), et l'Avalokitêçvara en grès noirâtre, de Myduc, s'avèrent gupta par la douceur lisse du buste et du torse, par l'élégante simplicité de la longue jupe formant



*Cliché Pivot.*

FIG. 208. — Portrait de seigneur mogol. Musée Guimet.

gaine sur les jambes, bien que les visages présentent déjà dans le traitement des yeux, du nez et des lèvres le caractère ethnique malayo-polynésien. Encore assez gupta aussi, quoiqu'un peu figé dans sa pose hiératique, le splendide Skanda

sur son paon, si décoratif, grès bleu de 0 m. 91, provenant de Mi-so'n, VII<sup>e</sup> siècle. Directement inspirée de l'Inde pallava et tamoule la puissante statue de Ganêça debout, humant une offrande, grès gris, de 0 m. 94, provenant de Mi-s'on, VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle (fig. 162). Parfois même l'art indianisant du



Cliché Pivrot.

FIG. 209. — Portraits mogols. Musée Guimet.

Çampa atteint, *en esthétique indienne*, une beauté que les écoles du Gange et du Dékhan n'ont pas dépassée. C'est le

cas, notamment, pour le célèbre buste de Pârvatî, grès de 0 m. 40, originaire de Hu'o'ng-qua, d'une pureté et d'une noblesse de profil vraiment classique (fig. 163). C'est le cas surtout des danseuses des bas-reliefs de Tra-kiêu (0 m. 63, Musée de Tourane, VII<sup>e</sup> siècle), les plus exquises de ses apparitions dansantes où le génie khmèr et le génie čam ont



*Cliché Pivot*

FIG. 210. — Portraits mogols. Musée Guimet.

ajouté leur mystère à la souplesse voluptueuse des thèmes analogues hindous : petites danseuses dont la nudité vêtue de pierreries a la flexibilité et la saveur des nus indiens les plus délicats et dans lesquelles, toutefois, je ne sais quel

charme exotique est déjà tout l'Extrême-Orient (fig. 164).

Dès cette époque, en effet, les influences ethniques çames, c'est-à-dire malayo-polynésiennes, détournaient le génie çam de l'idéal indien gupta pour l'orienter vers des formules particulières. Nous nous trouvons ainsi en présence d'œuvres d'un accent profondément original, souvent rudes, parfois même un peu barbares, dans un style heurté, moins élégamment correct que les œuvres khmères, moins froid aussi, plus vigoureux et, somme toute, plus large. Citons à ce sujet, au Musée de Tourane, le Çiva assis à la javanaise, grès brun de 0 m. 91, originaire de Dong-du'o'ng, ix<sup>e</sup> siècle (fig. 165) — un autre Çiva de même provenance et de même époque, haut de 1 m. 11, mais celui-ci debout, qui, dans sa laideur brutale, est une merveille d'énergie ramassée et de richesse somptueuse (fig. 166); — enfin, des VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles, des bustes de Çiva, grès de 1 m. 25, au masque plein d'autorité, de majesté et de noblesse, tandis que la poitrine et le torse triomphal, fortement hanché « ont tout le mérite de l'antique. » Le Musée Guimet possède d'autre part une grande statue de Çiva en grès rose, originaire de Binh-dinh, dont le visage et le buste nu ont une douceur à notre avis assez sino-annamite. Le Musée Guimet abrite aussi un puissant relief de caractère vigoureux et barbare, représentant un sacrifice brahmanique, et plusieurs têtes, don de MM. Béla Heine et Bouasse-Lebel, avec ces masques au visage carré, aux pommettes saillantes, aux lèvres épaisses, aux curieuses moustaches, qui sont si caractéristiques du çam.

Engagé dans cette voie, il était naturel que le génie çam donnât une nouvelle interprétation aux thèmes décoratifs brahmaniques et bouddhiques : nâga, makara, lion bouddhique, etc. De fait ces thèmes spécifiquement indiens sont ici traités presque en dehors de l'esthétique indienne, dans un esprit à la fois malayo-polynésien et chinois. De ces motifs, si classiques encore à Angkor, l'originalité çame a fait des sortes de monstres stylisés et flamboyants, d'une richesse décorative étonnante (fig. 167).



*Cliché Pivo.*

FIG. 211. — Portrait d'un murshid et de son disciple. Louvre, legs Marteau.

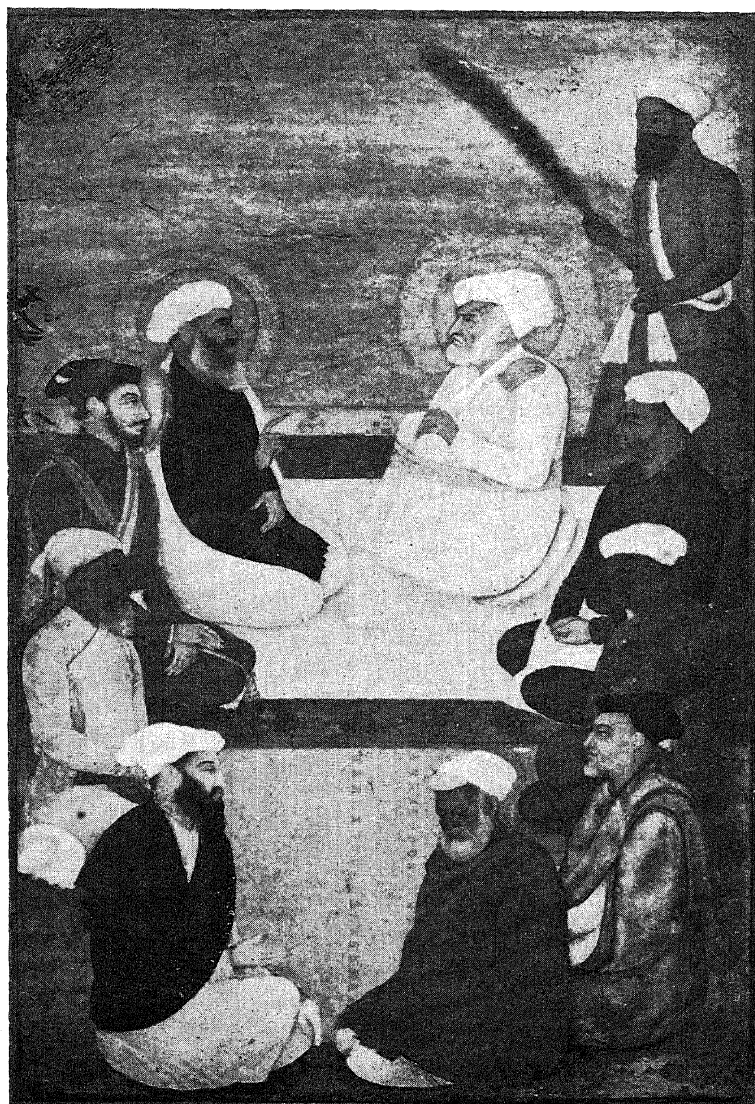
Au cours du xiv<sup>e</sup> siècle, le Čampa fut détruit par les Annamites, descendus du Tonkin actuel, et l'empire khmèr par les Siamois, descendus de la région du haut Ménam. L'héritage des arts indianisants de l'Indochine passa au Siam (1).

Le territoire du Siam méridional actuel, avant la descente des Siamois (laquelle ne date que du xiii<sup>e</sup> siècle) avait été primitivement occupé par des peuples de race mène, frères des Khmèrs et dont le centre était dans la région de Lopburi, l'ancienne Dvâravatî. A cette époque même ou « de Dvâravatî » appartiennent plusieurs statues bouddhiques des Musée de Lopburi et de Bangkok, datant des environs du vi<sup>e</sup> siècle. M. Coedès, qui a étudié et publié ces pièces (*Siam Society*, 1925, et *Ars Asiatica*, tome XII, 1928), fait remarquer leur affinité avec l'art préangkoréen du Cambodge, et, en même temps, leur caractère profondément indo-gupta. Il a publié aussi (*Ars Asiatica*, t. XII, pl. XII et XIII), des statues brahmaniques ou bouddhiques, provenant de la partie aujourd'hui siamoise de la péninsule malaise, non moins remarquables par leurs qualités gupta : simplicité, douceur, plénitude. Ces deux séries prouvent qu'il a existé vers le vi<sup>e</sup> siècle de notre ère, entre l'art indo-mên de Dvâravatî, l'art indianisant de la péninsule malaise et l'art préangkoréen du Fou-nan et du « Tchen-la d'Eau », une communauté d'idéal et de technique conforme au classicisme gupta. Peut-être même est-ce par l'intermédiaire de ces écoles indianisantes du Siam présiamois que l'influence indienne est venue donner naissance à l'art préangkoréen du Cambodge.

Après cette époque indo-mène de Dvâravatî, le futur Siam subit l'influence khmère (xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles). Une école khmère locale fleurit alors à Lopburi. Les Buddhas de cette école, écrit M. Coedès, sont caractérisés par les traits suivants :

(1) Nous croyons indispensable de donner ici ces quelques indications sur l'art siamois, pour marquer la continuité khméro-siamoise. Mais, pour des raisons de format, nous renvoyons l'étude propre de l'art siamois et toute l'illustration siamoise au tome III de l'ouvrage (Extrême-Orient).





*Cliché Lanierpoe.*

FIG. 212. — Réunion de derviches. Collection Vever.

sourcils formant saillie, nez souvent plus longs que dans le reste de l'art khmèr avec arête plus aiguë, menton plus saillant, chevelure arrêtée sur le front par un ourlet plus marqué que le liseré ordinaire, enfin *ushnisha* de forme conique. M. Coedès, dans son album du Musée de Bangkok publie quelques beaux spécimens de ce style, notamment un magnifique Buddha méditant assis dans le lotus, grès de 1 mètre du XIII<sup>e</sup> siècle (Coedès, *Musée de Bangkok*, *Ars Asiatica*, t. XII, 1928, pl. XXI).



Cliché Goloubew.

FIG. 213. — Derviche, style persan. Boston. Ancienne collection Goloubew.

L'art proprement siamois débute au XIII<sup>e</sup> siècle avec l'école de Xiêng-Sên. Les Buddhas de cette première école, au Musée de Bangkok, également publiés par M. Coedès, présentent déjà les principales caractéristiques de la sculpture siamoise tout entière : visage ovale, sourcils arqués, nez

busqué, bouche moyenne et plutôt petite, menton charnu. Ce qui les distingue des autres écoles siamoises postérieures, c'est que leur visage, bien qu'ovale, reste presque aussi court que les visages khmèrs, et c'est surtout la forme<sup>1</sup> de leur ushnîsha terminé par un ornement lisse en bouton de lotus.

Vient ensuite une deuxième école siamoise, celle de



*Chché Laniepe.*

FIG. 214. — Cavalier indo-persan, xviii<sup>e</sup> siècle. Collection Demotte.

Sukhodaya ou Sokhotai, (xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles), qui se distingue de la précédente par la position des jambes dans le padmâsana, par l'aspect de l'ushnîsha que termine un ornement

en forme de flamme et par l'allongement extrême de la face, caractéristique qui se perpétua depuis dans tout l'art siamois.

L'art siamois arrive à son classicisme avec l'école d'Ayuthyâ (1350-1767). Il est facile de voir les différences qui, dans cette forme définitive, le séparent de l'art khmèr.



*Cliché Lamépre.*

FIG. 215. — Chasse aux éléphants sauvages. Collection Demotte.

Au lieu des visages à construction carrée du khmèr, nous rencontrons ici des têtes allongées, fines, souvent émaciées,



*Cliché Lanierpe.*

FIG. 216. — Scène de chasse. Collection Demotte.

avec sourcils en demi-cercle et nez busqué, têtes dont la longueur est encore accentuée par l'ushnîsha en forme de flamme qui souvent même s'effile en clocheton. Au lieu des corps aux volumes si solides du premier style angkoréen, au lieu des corps si plastiquement fondus du second style, nous avons des formes stylisées retournant par leur douceur au gupta, mais à un gupta très simplifié et en partie vidé de son contenu. Il est intéressant de comparer à cet égard à une pièce comme le Buddha de cuivre de Sultângânj, aujourd'hui au Musée de Birmingham, œuvre gupta du <sup>v</sup>e siècle, les statuettes siamoises originales restées au Musée indochinois du Trocadéro. On constatera tout de suite les ressemblances, — la douceur lisse des formes sous le tissu transparent de la robe aux pans de côté dépassant élégamment les jambes, — et les différences — l'aristocratique sécheresse siamoise. Sans doute cet arrière-fond gupta de l'esthétique siamoise provient-il à la fois de Ceylan et d'influences pâla, filtrées du Magadha par la Birmanie.

En résumé, nous voyons se former au Siam un art évidemment moins original, moins personnel et moins individualiste que l'art khmèr, un art souvent un peu sec, mais singulièrement élégant et aristocratique. Rien de plus injuste d'ailleurs que de l'écraser constamment sous la comparaison avec les œuvres khmères. L'art siamois mérite d'être aimé pour lui-même. Fleur dernière de l'art bouddhique, il exhale un parfum plein de distinction et de finesse, un parfum de suprême civilisation. Certaines statues des collections Pila et Goury du Roslan comptent même, à notre avis, parmi les plus charmantes productions de la sculpture d'Extrême-Orient.

N. B. — Au moment de donner le bon à tirer du présent ouvrage, nous prenons connaissance de la nouvelle hypothèse de M. Coedès plaçant le Bayon d'Angkor vers 1200, sous le règne de Jayavarman VII.

## CHAPITRE III

### L'INDE MUSULMANE

#### **La civilisation indo-musulmane sous les premières dynasties turco-afghanes.**

Du <sup>x</sup><sup>e</sup> au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle l'Inde fut progressivement conquise par les Musulmans descendus de l'Iran oriental. Au début du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, le turc Ma/mûd de Ghazna soumit le Penjâb. Dans les premières années du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, l'afghan Mu/hammed de Ghor et ses lieutenants subjuguèrent le bassin du Gange et fondèrent à Dehli un sultanat puissant qui commanda à toute l'Inde musulmane. Au commencement du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle les sultans de Dehli conquièrent même une partie du Dékhan jusqu'aux approches du Mysore et du Carnate. Mais dans la seconde moitié de ce même <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle les sultans de Dehli laissèrent leurs lieutenants, les gouverneurs musulmans du Bengale, de l'Oude et du Dékhan, acquérir l'autonomie puis l'indépendance. L'Inde musulmane se morcela ainsi sous une dizaine de dynasties locales.

L'époque du sultanat de Dehli et celle des royaumes locaux qui suivit exercèrent une influence profonde sur l'art indien. L'Islâm en effet créa dans l'Inde un art nouveau qui combina en des proportions variables, suivant les régions et les époques, les anciennes traditions indigènes et l'art arabo-persan importé par les nouveaux venus.

L'architecture indo-musulmane naquit au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle sous les sultans de Dehli Qu/b al-Dîn Aibeg (1206-1210), Iltutmish (1210-1235), et Alâ al-Dîn Khaljî (1295-1315).

De l'époque des deux premiers de ces princes datent la grande mosquée d'Ajmîr (arhai-dinka-jhompra), construite vers 1200 pour servir de tombe au saint musulman Mu'in al-Dîn Çishtî (fig. 169), et à Dehli, la mosquée Qutb al-Islâm avec le minaret du Qutb Minâr, construite par Iltutmish (fig. 170, 171). A Alâ al-Dîn Khaljî est due la porte appelée de son nom, au sud de la Mosquée du Qutb, à Dehli (fig. 172-173).

Dès ces premières œuvres on saisit sur le vif l'adaptation de la commande musulmane aux éléments d'exécution indigène (cf. fig. 168-169). La mosquée d'Ajmîr, selon la remarque de Fergusson, s'inspire directement, dans son plan comme dans sa décoration, du temple jaina du Vimala Shâ, au mont Abû, également situé dans la Râjputâna. Le Qutb al-Islâm, à Dehli, fut construit sur l'emplacement même et avec les matériaux de temples jainas; là comme à Ajmîr, on a seulement plaqué, devant le plan jaina avec coupoles sur disposition octogonale et forêt de colonnes, une sorte d'écran, formé de onze arcs à ogive; quant au Qutb Minâr, tour en forme de cône tronqué de 73 mètres, ornée de cannelures et divisée en cinq étages par quatre balcons circulaires, si le thème — un minaret décroissant — est de commande musulmane, le traitement en est bien l'œuvre d'architectes hindous qui se souviennent à la fois des colonnes gupta et du çikhara médiéval. Surtout la décoration de ces divers édifices, — dentelle de pierre infiniment compliquée et délicate, évoque directement l'ornementation nord-hindoue, tout particulièrement le décor jaina pour lequel les conquérants turco-afghans semblent avoir eu une particulière prédilection. De fait en supprimant dans le décor jaina toute représentation humaine ou animale, les architectes indo-musulmans retrouvaient dans ses fleurettes, ses guirlandes et ses corbeilles l'équivalent de leurs rinceaux et de leurs arabesques. En y joignant la magie du koufique, ils atteignirent à des éblouissements que l'art syro-égyptien lui-même n'avait pas connus (fig. 174). Toute une étude



serait à faire pour isoler dans la décoration indo-musulmane les motifs qui relèvent ainsi des thèmes hindous et jainas, ceux qui proviennent des thèmes égyptiens et persans. L'œil exercé, en tous cas, reconnaîtra vite dans cette passementerie de grès ou de marbre le double apport de l'exubérance indienne — végétation subtropicale, surabondance de la jungle — et de la floraison, plus fine, plus sévère et plus mièvre, des roses de l'Iran.

L'architecture indo-musulmane ne tarda pas à se diviser en plusieurs branches, comme le premier empire indo-musulman lui-même. On distingue notamment un style de



*Cliché Vever*

FIG. 217. — Scène champêtre. Art indo-mogol. Collection Vever.

Jaunpûr qui se rattache à l'éphémère dynastie fondée dans cette ville de 1394 à 1476, avec, pour principaux monuments, les mosquées Atala (entre 1401 et 1440), Lâl Darwâza (vers 1440-1459) et Jâmî Masjid (entre 1438 et 1478). Ce qui caractérise ce style de Jaunpûr, ce sont « les hautes plates-formes sur lesquelles sont construits les monuments, — les cloîtres à deux étages de colonnes qui bordent la grande cour centrale, et les hautes portes, en forme de propylées,

élevées du côté de l'Est, en avant d'un porche voûté, et ornées de panneaux et de corniches » (H. C. Fanshawe). Il existe de même un style du Bengale, correspondant au royaume musulman autonome qui prospéra dans ce pays de 1338 à 1537; ce style du Bengale (monuments de Gaur) est caractérisé par des toitures courbes en forme de segment de tore coupé par quatre plans verticaux. Aussi un style du Gûjarât, pays qui forma un royaume musulman indépendant de 1396 à 1572; les monuments de cette région restent plus directement que partout ailleurs fidèles aux types hindou et jaina, en y ajoutant seulement les éléments musulmans indispensables, dômes et arcs en ogive; les principaux monuments de cette école sont groupés autour d'Ahmedâbâd, comme la mosquée de Mahâfiz Khân, à la fin du x<sup>v</sup>e siècle, et la tombe d'Abû Turâb, construite un siècle plus tard. Enfin les royaumes musulmans du Dêkhan, comme Bîjâpur (1489-1686) et Golconde (1512-1687), ont aussi leur architecture. Les monuments de Bîjâpur, le *Rawda* d'Ibrâhîm 'Adil Shâh († 1626) et le Gûl Gumbaz ou tombe de Muhammed 'Adil Shâh († 1673) sont caractérisés par un aspect assez « occidental », c'est-à-dire par une franchise et une vigueur qui décèlent des influences nettement persanes et ottomanes, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe aux origines de la dynastie (fig. 175). Quant au style de Golconde, il est caractérisé par ses hautes fenêtres, ses décorations de stuc sur les minarets et ses dômes à base étroite et à forme bulbeuse et renflée, rappelant un peu les églises russes.

### L'Inde mogole.

En 1527 le sultanat musulman de Dehli fut conquis par le prince turc Bâbur, descendant du héros transoxianais Tamerlan. Chassé de son royaume héréditaire de Transoxiane, Bâbur chercha fortune dans l'Inde et y fonda l'empire connu sous le nom d'empire mogol. Ses cinq premiers



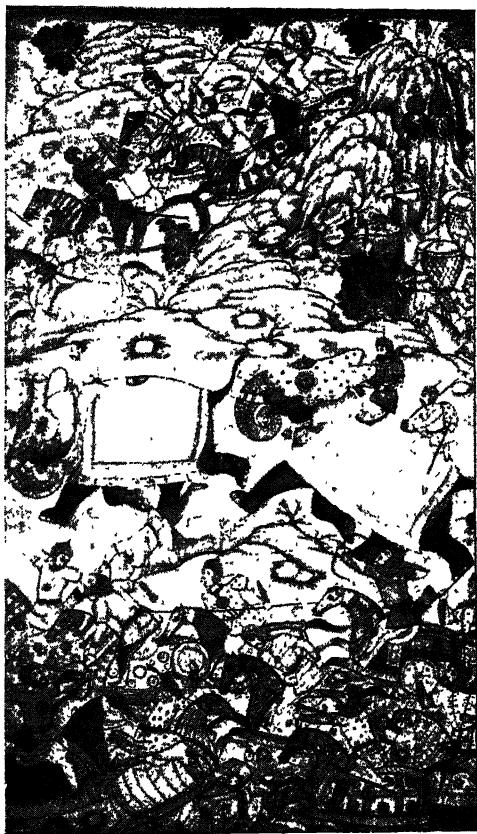
*Cliché Lanierpe.*

FIG. 218. — Salomon entouré des anges, des démons et des animaux. Collection Demotte.

successeurs, Humâyûn (1530-1556), Akbar (1556-1605), Jahângîr (1605-1627), Shâh Jahân (1627-1658) et Aurengzêb (1659-1707), ajoutèrent aux provinces soumises par Bâbur (Penjâb, Doâb et Oude) l'Inde presque entière. Humâyûn, il est vrai, fut un moment chassé du trône et dut passer quinze ans en exil, soit en Afghanistan, soit en Perse (1540-1555). Son fils, le grand Akbar, acheva la soumission de l'Inde du nord et commença la conquête de l'Inde centrale jusqu'à la Godâvari. Sous Shâh Jahân et Aurengzêb, le Dêkhan lui-même fut annexé jusqu'aux confins du Carnate.

Chacun de ces princes se présente à nous avec une physionomie particulière. Le fondateur de la dynastie, Bâbur est un héros de chanson de geste. Ce chevalier errant, dépositaire du plus magnifique héritage moral qui fût en Asie — (ne descendait-il pas à la fois de Gengiskhan, le Conquérant du Monde, et de l'invincible Tîmûr?) —, se présente à nous dans ses *Mémoires* comme un prince accompli, selon l'idéal de la Renaissance persane. De ses origines turco-mongoles il gardait une bravoure tenace, un esprit méthodique que ne décourageait aucune déconvenue. Mais depuis longtemps la rudesse du tempérament turc s'était adoucie dans sa famille sous l'action de l'ambiance iranienne. Bâbur, d'ailleurs, tel que ses portraits nous le représentent, ressemblait moins aux terribles conquérants mongols de jadis qu'à quelque seigneur d'Isfahân ou de Shîrâz, délicate figure turco-persane au pur ovale, en dépit de ses yeux légèrement bridés qui disent l'ascendance tartare, au noble profil, à la barbe soignée, à l'élégance aristocratique. On dirait un de nos hôtes du Louvre, d'après Clouet (fig. 194). Et c'est bien un personnage de la Renaissance, — chevalier de haut lignage, épris de littérature et d'art, soucieux de toutes les formes de l'humanisme, à la fois dilettante, aventurier et homme d'État. « Un grand bon sens, dit de lui Renan, quelque chose d'intelligent et de doux, nul fanatisme, un esprit fin, juste, dégagé, ouvert, tel fut ce descendant de Tamerlan et de Gengiskhan. Il inaugura dignement la

série des princes philosophes qui jetèrent un si vif éclat sur le trône des Mogols aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles. » — Poète en même temps, il gardait, jusque sur le trône impérial des Indes, la nostalgie des paysages du Ferghâna, des prairies



*Cliché Vever.*

FIG. 219. — Conquête de l'Inde par Bâbur. Collection Vever.

où avait rêvé sa jeunesse : « Les violettes sont charmantes en Ferghâna; ce ne sont que tulipes et que roses »; ou bien

quelques strophes d'un épicurisme purement persan, celui de Khaiyam et de Hâfiz : « L'ombre des arbres, un recueil de vers, du vin, ton chant dans le désert, et voilà le désert changé en paradis » — « Douce est la venue du nouvel an, doux le jus du raisin, mais combien plus douce la voix de l'amour ! Bâbur, saisis tous les plaisirs de la vie, la vie fuit pour ne plus revenir. »

C'est une figure aussi attachante que celle de Humâyûn, hier padishâh des Indes, aujourd'hui abandonné de tous, en butte à la trahison des siens, tremblant pour la vie de son jeune fils Akbar qui était tombé aux mains de ses ennemis, puis trouvant un accueil digne de lui à la Cour du roi de Perse et recouvrant enfin son empire et sa capitale, juste à temps pour y mourir... Mélancolique destinée d'un prince irréprochable, longtemps injustement malheureux, aussi grand dans l'infortune que dans son tardif triomphe, et resté toujours si profondément humain (fig. 194, 195).

Mais le plus grand des empereurs mogols est certainement Akbar (fig. 196). Capitaine et administrateur de génie, il peut être considéré comme le véritable fondateur de l'empire des Indes. Son gouvernement réparateur et libéral traita les Hindous comme les Musulmans. Il s'appuya notamment sur l'aristocratie indigène des Râjputes qui lui voua une fidélité à toute épreuve et lui fournit ses meilleurs généraux. Élevé dans l'orthodoxie mahométane du sunnisme, il réserva toutes ses faveurs au shî'isme qui est un peu le protestantisme musulman, et, dans le shî'isme, au piétisme libéral des sûfi. Avec ses conseillers, comme le sheikh Mubârak Nâgôrî († 1593) et les fils de celui-ci, Abu'l Faḍl († 1602) et Faïḍî († 1595), il chercha à atteindre, par la fusion des diverses religions positives, une sorte de syncrétisme supérieur : « Mon Dieu, s'écrie Abu'l Faḍl, confident de la pensée du prince, dans tous les temples je vois des hommes qui Te cherchent. Le polythéisme ? Toi. Et l'Islâm ? Toi... Un jour je visite le temple, l'autre jour la mosquée, mais de l'un à l'autre je ne cherche que Toi. » Fidèle à ces maximes,



*Cliché Lanierce.*

FIG. 220. — Après le banquet. Collection Vever.

Akbar enleva au sunnisme son privilège de religion d'État et publia en faveur des cultes hindous un édit de tolérance ou de protection. Curieux de la philosophie brahmanique, il fit traduire dans ses deux langues favorites, — le persan et l'hindoustani, — les *Vêda*, les épopées sanscrites et les *darçana*. Il finit par emprunter au vishnouisme philosophique et au bouddhisme leur doctrine de la charité universelle : « Plût à Dieu, disait-il un jour, que mon corps fût assez grand pour nourrir tous les hommes ! Ils ne feraient plus souffrir aucun animal ! » Akbar parle ici le même langage que jadis Açoka ; et certes ce n'est pas une des moindres surprises de l'histoire que, sur ce vieux sol de l'Inde qui semble la patrie même de la spéculation, l'empereur bouddhiste du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ et l'empereur musulman du XVI<sup>e</sup> siècle de notre ère aient, malgré l'abîme du temps et des civilisations, retrouvé les mêmes principes éternels. Ce syncrétisme philosophique trouva son expression dans une tentative de foi nouvelle, le *Tawhîd-i ilâhî*, ou *Dîn ilâhî*, théisme éclectique, annoncé par les antiques symboles indiens du soleil (*sûrya*) et du feu (*agni*), qui n'admettait aucun sacerdoce et ne réclamait d'autre offrande qu'une vie simple et pure (1582).

Jahângîr abandonna la réforme religieuse de son père Akbar pour revenir à l'orthodoxie musulmane. Mais il suivit en général sa politique. Sans avoir le génie d'Akbar, c'était malgré ses vices — la boisson et l'opium, — un prince non dépourvu de talent, amant de la nature et grand protecteur des arts. Il fut notamment un amateur de peinture et nous possédons nombre de miniatures qui nous ont transmis sa physionomie sensuelle, à la fois épaissie et fine (fig. 197, 198). Ce voluptueux fut traversé d'une grande passion : son amour pour la belle Nûr Jahân, dont l'énergie le tira de plus d'un mauvais pas.

Shâh Jahân, le cinquième des empereurs mongols, eut aussi son roman : son amour pour sa sultane favorite Mumtâz Mahall, morte en couches en 1631 et pour laquelle il fit



élever comme tombeau le merveilleux Tâj Mahall. Lui aussi, en effet, favorisa les arts; amateur de peinture comme son père, ses traits fins, aristocratiques et volontaires ont été souvent reproduits par les artistes (fig. 199-204). Son goût de luxe et de magnificence marque l'apogée de la civilisation matérielle de l'Inde mogole.

Avec Aurengzèb, qui monta sur le trône après avoir



*Archives photographiques.*

FIG. 221. — Fête sur la terrasse. Bibliothèque Nationale.

éliminé son frère aîné Dârâ Shikuh, la décadence s'annonce. Non que ce prince ait manqué de talent. C'est même une des plus fortes personnalités de la dynastie. Soldat habile, il annexa les derniers sultanats indépendants du Dêkhan.

Politique vigoureux et administrateur appliqué, il resserra les liens de la centralisation mogole. Mais sa dureté, son hypocrisie, son despotisme lui aliénèrent tous les cœurs. Il s'était emparé du trône en supprimant ses frères et en emprisonnant son père. Son fanatisme musulman fit cesser la bonne entente de l'élément hindou et de l'élément mogul sur laquelle, depuis Akbar, reposait l'État. Il vécut assez pour assister à la révolte des populations indigènes (Mahrattes, Râjputes, etc.) et aux premiers symptômes de la ruine de l'empire. Les miniaturistes se sont plu à le reproduire, visage fin et délicatement volontaire, comme son père Shâh Jahân, avec seulement plus de dureté dans le profil; c'est souvent dans leurs œuvres un vieillard voûté, à la barbe blanche, qui, sous le parasol impérial, égrène pieusement son chapelet, tandis, sans doute, que par son ordre ses armées, en trahison, passent au fil de l'épée quelque population rebelle (fig. 205).

Aux débuts de la domination musulmane, la somptuosité de l'architecture et de la décoration indiennes s'était imposée presque impérativement aux conquérants du Nord. Devant l'éblouissement de tant de richesses ils avaient cédé. Ils n'avaient commencé à réagir qu'au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle : la porte d'Ala' al-Dîn à Dehli est déjà plus iranienne que les monuments antérieurs; puis, avec la dynastie des Taghlaq la surcharge hindoue s'ordonne; sans renier ses profondes affinités indigènes, l'architecture indo-musulmane devient plus sobre et plus sévère. Cette simplification aboutira enfin sous les Mogols à la fusion harmonieuse de l'art jaina et de l'art persan et à la naissance d'un art nouveau véritablement original et classique.

La domination mogole à l'origine est marquée par une nouvelle vague de pur iranisme et aussi par l'arrivée d'une influence ottomane. Non que Bâbur ait eu le temps de beaucoup construire : on ne lui doit guère que la mosquée de Pânîpat, élevée sur le lieu de sa principale victoire, et la Jâmi' Masjid de Sambhal. Mais il fit venir de Constantinople

des élèves du célèbre architecte ottoman Sinân. Yûsuf, l'élève préféré de Sinân, devait, d'après une tradition, construire sous le règne d'Akbar, les palais de Dehli, d'Agra et de Lahore. Toutefois c'est naturellement l'influence persane qui l'emporte. Comme on l'a remarqué, la Perse, au xvi<sup>e</sup> siècle, joue vis-à-vis de l'art indo-musulman, le même rôle que



*Cliché Giraudon.*

FIG. 222. — Duo. Musée des Arts Décoratifs.

l'Italie de la Renaissance vis-à-vis de la France. Mais — première cause de différenciation, — le sol de l'Inde offrait aux architectes des matériaux plus riches que le sol iranien. Ce qui distingue dès l'abord des monuments analogues

de l'Iran les mosquées et les palais mogols, c'est le remplacement de la faïence par le marbre et la pierre dure. Les monuments mogols acquièrent de ce fait un caractère singulièrement plus imposant et de tout autres garanties de durée : tandis que les mosquées d'Isfahân tombent en ruines, le Tâj dresse pour l'éternité la splendeur de son marbre blanc sous le dôme du ciel bleu.

Les premiers monuments de l'époque d'Akbar montrent toute l'élégance sobre et forte de l'Iran (fig. 176, 177). Tel est le cas de la tombe de Humâyûn près de Dehlî, édifice qui rappelle à la fois Isfahân et certaines mosquées de Constantinople de l'époque de Soliman le Magnifique, et qui, en fait, dut être construit par quelque élève de Sinân ; mais ici déjà l'emploi du marbre blanc et l'absence de toute décoration polychrome distinguent l'art mogol des écoles turco-iraniennes. Par la suite, cependant, le règne d'Akbar réalisa dans le domaine de l'art comme dans celui de la pensée la fusion des traditions indigène et iranienne. Cette double influence s'accuse dans les monuments de Fathpûr-Sikrî, ville construite par Akbar entre 1570 et 1574, à 37 kilomètres d'Agra. Le plan du sanctuaire de la Grande Mosquée de Fathpûr est imité de celui de la Juma' d'Isfahân. La porte triomphale, ou Baland Darwâza' (1601-1602) est aussi d'une pureté classique proprement persane, aux matériaux près : grès rose et marbre blanc ; toutefois les coupoles qui la surmontent décèlent une influence jaina. Les traditions indiennes et turco-iraniennes se fondent également dans un autre monument de Fathpûr, le Palais de la Turkî Sultâna, avec le Pânç Mahall « pavillon à cinq étages dont chacun est plus petit que celui qu'il surmonte », et le Dîwân-i Khâss, salle d'audience formée d'une seule pièce « au milieu de laquelle s'élève une colonne octogone surmontée d'un gigantesque chapiteau rond du sommet duquel cinq couloirs étroits rayonnent vers les angles de l'édifice ». Cette fantaisie, ces morceaux de bravoure qui échappent au classicisme persan, dérivent directement de l'art hindou et jaina. Même combi-



*Cliché Lanierpe.*

FIG. 223. — Scène d'amour. Collection Demotte.

naison d'éléments dans la Grande Mosquée d'Agra. « L'édifice, charmant par la gamme du grès rouge, de la pierre rose et du marbre blanc, est surmonté de coupoles jainas qui rappellent curieusement le mont Abû. »

Le règne de Jahângîr est marqué par le mausolée de son père Akbar, à Sikandra, à 8 kilomètres d'Agra, achevé en 1612; monument si curieux, avec ses cinq terrasses superposées, ses matériaux polychromes, pierre rouge et marbre blanc, ses balustrades, ses kiosques, sa pyramide d'édifices, qu'on a voulu le rapprocher de certains vihâra bouddhiques ou des ratha de Mâvalipuram. Du même règne le tombeau d'I'timâd al-Dawla, près d'Agra, terminé vers 1628 : c'est un magnifique édifice de marbre blanc, décoré de pierres de couleur, moitié mosquée, moitié kiosque, où le style turco-persan se combine avec des éléments proprement indo-mogols comme les deux pavillons latéraux à jour, et le toit « en chapeau » coiffant la construction centrale (fig. 178, 179, 180).

Avec Shâh Jahân, l'architecture mogole atteint son apogée. Le style de ce règne est caractérisé par une nouvelle inspiration persane, étant toujours entendu que les monuments qu'il a produits se distinguent de ceux d'Isfahân et de Constantinople par l'emploi du marbre blanc rehaussé d'une décoration en pierres dures de couleur, agates, onyx, jaspes, cornalines, etc. En même temps, le goût tend vers une noble simplicité et « une élégance toute féminine ». Les principaux monuments de cette époque sont, à Dehli, la grande mosquée de la ville et le palais des empereurs mogols, en marbre blanc, en grès rose et en brique, commencé en 1638. Nous donnons ici quelques photographies de ces merveilles, le Dîwân-i 'Amm et le Dîwân i-Khass (salle d'audiences générales et salle d'audiences particulières), galeries de marbre blanc dont les piliers, les arcs et les cordons de voûte étaient tout incrustés de délicats motifs persans en jaspe, en onyx ou en cornaline; au milieu se dressait le célèbre Trône des Paons, ainsi appelé parce que le dossier

figurait une roue de paons constellée de rubis, de perles et de diamants (fig. 181-186). D'une élégance aussi pure est la délicieuse mosquée de la Perle, ou Môtî Masjid, construite par Shâh Jahân entre 1646 et 1653, et qui est également



*Cliché Lansepce.*

FIG. 224. — Dame indo-mogole. Collection Demotte.

toute en marbre blanc décoré de précieuses incrustations à thème floral persan. Mais le chef-d'œuvre de l'art de Shâh

Jahân reste encore le Tâj Mahall d'Agra, commencé par ce prince en 1646 pour servir de tombe à son épouse bien-aimée Mumtâz Mahall, et terminé vers 1653 (fig. 190-192). En mourant dans la fleur de sa beauté, Mumtâz avait fait jurer à Shâh Jahân d'attacher son souvenir à la construction d'un monument immortel. Le monarque tint sa promesse et éleva cette merveille de grâce et de goût, ce triomphe du classicisme indo-persan, « mausolée de marbre d'une blancheur éblouissante à l'extérieur, merveilleusement sculpté, ciselé à jour et incrusté à l'intérieur de mosaïques de porphyre, d'agate, de cornaline et de lapis-lazuli d'un fini prodigieux ». Le cadre ajoute à la beauté de l'œuvre : « le dôme gracieux du Tâj, ses minarets élancés, ses treillages de marbre fins comme une dentelle s'élèvent au milieu d'un vaste jardin où d'innombrables jets d'eau jaillissent dans des avenues de cyprès et sous des massifs d'orangers ». C'est dans ce paysage de rêve que dort son dernier sommeil la jeune impératrice musulmane arrachée à vingt ans à l'amour du maître du monde.

Le Tâj est d'une telle pureté de lignes qu'on l'attribuerait volontiers au génie d'un seul maître. Il fut au contraire l'œuvre de toute une équipe, et son inimitable harmonie est due à la fusion des influences les plus diverses. On a beaucoup discuté sur cette question. M. Victor Goloubew pense que le principal architecte du Tâj fut bien, comme on le croyait, le turc Içâ effendi, mais que ce maître fut aidé, notamment pour le dôme, par des architectes hindous et aussi, tout au moins pour le décor ornemental, par des artistes européens, entre autres par le vénitien Jérôme Veroneo.

Autant que dans le domaine de l'architecture, le mécénat des empereurs mogols s'exerça dans le domaine de la peinture. Les Mogols, on se le rappelle, étaient les descendants directs des glorieux Timurides à la cour desquels au xv<sup>e</sup> siècle, dans les provinces de l'Iran oriental, Khorassan et Transoxiane, la peinture iranienne avait pris son essor. On a vu,



au tome précédent, l'action du sultan timuride Husain Bâïqarâ sur le développement de l'école de Hérat, et son amitié pour le plus illustre des maîtres de cette école, le grand Bihzâd. Son cousin Bâbur partageait les mêmes sentiments : dans ses *Mémoires* il nous fait part, lui aussi, de son admiration pour Bihzâd : ce sont ces goûts qu'il apportera



*Archives photographiques.*

FIG. 225. — Sur la terrasse, au bord du fleuve. Bibliothèque Nationale.

sur le trône de l'Inde et nous ne nous étonnerons pas de voir les derniers élèves de Bihzâd, comme Khwâjâ Abd al-Samad de Shîrâz, remplir sous Akbar les fonctions de peintres officiels.

A l'origine, selon la remarque de Percy Brown, la peinture indo-persane n'est donc qu'une province de la peinture iranienne : même traitement un peu conventionnel des figures (fig. 214) et du paysage, même mosaïque de couleurs vives. Les maîtres mogols, on va le voir, se dégageront par la suite de ces habitudes qui étaient plutôt de la miniature que de la peinture véritable. Ce qu'ils conserveront seulement — à leur honneur d'ailleurs, — ce en quoi ils resteront jusqu'au bout les élèves de Bihzâd, ce sera la science de la ligne, la virtuosité du dessin au trait, qualités héritées des calligraphes de Hérât et d'Isfahân. Cette maîtrise iranienne du dessin confèrera aux profils mogols quelque chose de la fierté des médailles italiennes de la Renaissance, de la finesse aiguë des esquisses des Clouet, de la force et de la pureté des crayons d'Ingres.

Comme le fait encore remarquer Percy Brown, si la peinture mogole, par toutes ses origines, décèle l'Iran, elle ne tarda pas, comme la dynastie elle-même, à se naturaliser. La tradition de la peinture indienne, la grande tradition d'Ajantâ et de Bâgh, n'était pas éteinte. Elle survivait, comme nous le verrons plus loin, dans la miniature râjpoute. L'heureuse combinaison des traditions iraniennes et des influences râjpoutes donnera naissance, dès le règne de Jahângîr, à l'art proprement mogol. Art véritablement nouveau qui se distinguera à première vue des deux écoles que nous venons de nommer : de l'art iranien par le goût du réalisme, de l'art râjpoute par le caractère calligraphique du dessin.

Ce goût spécifiquement indien du réalisme constitue l'apport de l'école mogole dans la peinture musulmane. Il se traduit partout, dans le portrait comme dans le paysage : dans le portrait où les figures toujours un peu trop grêles et trop élégantes de l'art iranien acquièrent tout à coup une intensité psychologique, une autorité et une puissance qui les rapprochent brusquement des Titien et des Holbein (fig. 196, 197, 212, 213), ou, plus simplement des fresques d'Ajantâ et des reliefs d'Ellora, — dans le paysage où les

fonds fleuris de Hérât et d'Isfahân s'élargissent jusqu'à évoquer dans la splendeur des midis ou la pourpre des soirs toute la terre et tout le ciel (fonds des fig. 194, 196, 197, 212, 221, 223, 225) : c'est ainsi en un mot, que la *miniature* persane deviendra la grande *peinture* mogole. — Que ce réalisme, d'ailleurs, ait profité de leçons extérieures, c'est ce qu'on ne saurait



*Cliché Pivot.*

FIG. 226. — Dame et suivante. Art mogolo-râjput. Collection Veber.

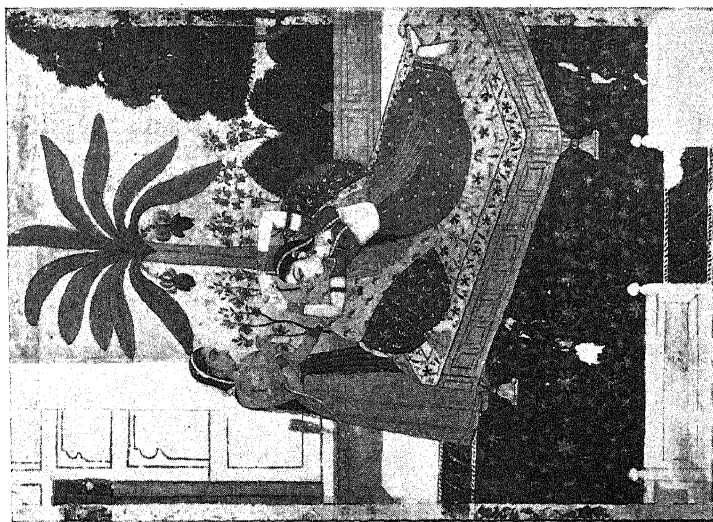
contester. Le modelé relatif des figures, les effets de clair-obscur du paysage, les progrès de la perspective, la sensation de l'atmosphère, autant de points qui attestent les leçons de l'art italien. On doit remarquer, d'autre part,

avec Percy Brown, les limites de cette inspiration : celles même du milieu social. L'art mogol est un art de Cour, l'art d'une société aristocratique qui, ne s'intéresse aux scènes de la vie quotidienne qu'autant qu'il s'agit de cette société ; il ne reproduira donc que les faits et gestes des souverains et des nababs, leurs réceptions, leurs chasses, leurs amours, et laissera de côté la vie populaire hindoue qui faisait les délices de l'art rājput. Mais sous ces réserves et dans ces limites nous avons désormais affaire à une inspiration directe, à un art d'observation, à une spontanéité de naturalisme qui, par delà le canon iranien, rattachent l'art mogol à l'Inde éternelle.

Ce réalisme se traduit d'abord dans le portrait.

Le portrait est, à bien des égards, la principale raison d'être de la peinture mogole. Les Mogols étaient une poignée de seigneurs de vieille race, tous plus ou moins descendants de nobles maisons gengiskhanides ou transoxianaises, groupés autour de la glorieuse famille Timuride et qui, par leur valeur individuelle, la supériorité de leurs talents, de leur armement et aussi de leur humanisme, avaient réussi avec elle à s'imposer à l'Inde immense et surpeuplée. Ces grands seigneurs de la Renaissance gouvernèrent l'empire des Indes comme l'aristocratie vénitienne avait jadis gouverné l'empire de la Méditerranée, comme plus tard la grande bourgeoisie hollandaise, puis l'aristocratie britannique gouvernèrent l'empire des mers. Or à Venise, comme à Amsterdam, comme en Angleterre, l'art du portrait naquit des conditions aristocratiques du régime. Titien, Rembrandt et Lawrence sont les produits d'une société fermée. Il n'en fut pas autrement à Agra et à Dehli. Les princes mogols, leurs courtisans et leurs généraux aimaient à se faire immortaliser dans l'art du temps.

Nous possédons ainsi toute une galerie de portraits, une galerie d'histoire authentique et contemporaine, où une société aussi raffinée que celle de notre Versailles monarchique revit dans son faste et dans sa vérité. Après



*Cliché Lanier.*

FIG. 227. — Scène de terrasse. Collection Demotte.



*Cliché Lanier.*

FIG. 228. — Dames indo-mogoles. Collection Demotte.

Tîmûr, le grand ancêtre curieusement reproduit avec le costume du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle (fig. 193), voici Bâbur, le royal aventurier, chassé de sa Transoxiane natale et du trône de ses aïeux, chef d'une troupe de bannis, puis devenu à leur tête, par un coup de génie, empereur du plus grand empire de l'Orient et fondateur d'une nouvelle domination mongole : précise et énergique figure turque, singulièrement racée d'ailleurs, où l'ambiance iranienne a mis sa marque; on sent revivre dans ces quelques traits d'une simplicité raffinée le vainqueur de Pânîpat, le délicat auteur des *Mémoires* (fig. 194). A côté de lui son fils Humâyûn, physionomie plus indécise, longue et fine, pleine de douceur, de distinction, de résignation philosophique et de mélancolie, bien conforme au destin de l'homme qui perdit son trône, endura les pires vicissitudes et ne le reconquit que pour mourir (fig. 195). Akbar, le génial autodidacte, qui domina son temps et le dépassa, figure puissante, pétrie en pleine humanité, personnellement illettré et promoteur d'un syncrétisme philosophique et littéraire embrassant tout ce que l'esprit humain a produit de plus élevé, fondateur d'empire, général toujours en campagne, payant de sa personne, et, en même temps, politique libéral, n'ayant de goût que pour les spéculations philosophiques ou la haute poésie : le génie dans un masque lourd et volontaire (fig. 196). Son fils Jahângîr, personnalité plus complexe, tempérament voluptueux, sensuel et paresseux, alcoolique avéré, administrateur capricieux et brutal, mais esprit cultivé et curieux, mécène et dilettante, amateur de peinture et d'histoire naturelle, dont le visage épaissi par le plaisir révèle malgré tout la haute valeur intellectuelle (fig. 197. 198). Puis Shâh Jahân, physionomie plus sèche et en apparence plus autoritaire sous le halo qui le couronne, avec son profil d'une irréprochable pureté aryenne auquel, avec l'âge, la barbe blanche taillée en pointe ajoutera une nouvelle majesté; et malgré ces dissemblances de mode, quelque chose de la magnificence dure et solaire de son contemporain Louis XIV; mais aussi, physionomie

d'une élégance de haute allure qu'achève d'ennobler son goût pour les arts, car derrière ce portrait s'évoque la coupole du Tâj Mahall (fig. 199-204).

Ce goût aristocratique du portrait ne s'enorgueillit pas seulement de la fierté des ressemblances. Comme chez Van Dyck et Titien, il se complait au décor dont s'entourent les nobles modèles : vêtements somptueux, parures éblouissantes, écharpes triomphales, gazes diaphanes et lourds



FIG. 229. — Jeunesse de Krishna,  
d'après Percy Brown, *Indian painting Oxford, University press.*

brocarts rosacés, aigrettes sans prix et bijoux massifs dont ces rois de l'Orient étaient tout constellés.

De la famille impériale timuride, la mode des portraits se répandit dans la haute noblesse mogole (fig. 206-210). Qu'ils soient richement coloriés, traités en teintes sombres sur fonds neutres légèrement teintés ou en clair sur fond noir,

ou simplement esquissés en noir sur blanc, tous ces portraits mogols sont en général des merveilles de finesse, de fini et de vérité psychologique. Malgré la majesté de l'attitude et la somptuosité des atours, le caractère ethnique et moral éclate. La délicatesse du dessin, la subtilité du modelé, l'acuité du profil traduisent, trahissent, avec une implacable précision le personnage. Ici encore c'est aux plus grands portraitistes occidentaux que l'on songe. Mais chez Titien, chez Rembrandt, chez Rubens, chez Van Dyck, la somptuosité voulue du décor, la fierté du génie du peintre dominant souvent la personnalité du modèle. Ici, comme chez Dürer ou Clouet, en dépit d'une décoration d'enluminure, rien que cette personnalité, rien que le caractère du seigneur portraituré avec ses qualités ou ses vices, sa bonhomie ou sa dureté, sa loyauté, son cynisme ou son hypocrisie, sa faiblesse ou sa jactance. Tel de ces portraits vaut une page de Commynes ou de Saint-Simon.

A côté des grands seigneurs et des courtisans, la peinture mogole a admis une autre catégorie de modèles : les saints personnages, derviches, fakirs et sannyâsi (fig. 211-213). Elle a trouvé là une veine originale, et nous a laissé des études d'une remarquable intensité psychologique. Certains de ces portraits — graves et fins visages de docteurs encadrés de barbe, ou maigres physionomies aux grands yeux brûlant dans une tête rasée, — revivent pour nous d'une étrange vie morale avec leur foi, leur mysticisme, leur dévouement, leur fanatisme ou leur bonté. Figures, en tous cas, dont la valeur spirituelle vaut presque parfois des Memling ou des Fra Angelico, avec, en plus, comme une sombre flamme vénitienne, l'inquiétante ardeur du vieil Islâm.

Mais peut-être faut-il rappeler aussi à ce propos que l'Inde avait connu la peinture d'âme d'Ajantâ. Du reste, selon l'observation de Percy Brown, l'influence des écoles indiennes antérieures semble se marquer sur les peintures mogoles dans la spiritualité des mains et la haute valeur esthétique de toutes ces mudrâ musulmanes...



Le portrait se continue dans les scènes de « divan » et de « durbar ». Ces scènes sont héritées de l'art persan qu'elles rappellent par la minutie du détail et par la gamme des couleurs qui sont déjà une fête pour les yeux. Mais elles sont en général plus chaudes que les scènes persanes analogues, d'une plus grande somptuosité de tons, avec, ici encore, plus de réalisme dans les portraits de courtisans, un sens plus averti de la vie des foules, plus de modelé dans les corps,



*Archives photographiques.*

FIG. 230. — Krishna et son troupeau. Museum of Fine Arts, Boston.

des paysages de fond moins conventionnels. Ces œuvres présentent pour l'historien un autre intérêt. Il y voit se déployer avec une magnificence inouïe, dans toute la pompe décrite par les voyageurs du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle et que réglait une scrupuleuse étiquette, les splendeurs de la Cour la plus riche qui ait été, la féerie que les durbars de couronnement

anglo-indiens ne ressuscitent plus que pour quelques heures.

Les chasses impériales ou princières (fig. 215, 216) évoquent les mêmes fascinations, car elles servent de prétexte au même déploiement de luxe. A cet égard, d'ailleurs, elles relèvent du goût persan de Hérât et Isfahân. Mais l'art des grands animaliers indiens et le réalisme du paysage mogol apportent ici une note différente. Car dans l'art animalier c'est tout le naturalisme indien qui reprend ses droits. Certains thèmes (le traitement du cheval par exemple) restent encore iraniens par leur gracilité et leur excessive adresse. Mais quand il s'agit de peindre la faune si particulière de l'Inde, on a des morceaux d'une saveur originale. Les puissantes chasses à l'éléphant sauvage, les chasses au tigre à dos d'éléphants domestiques nous ramènent dans la grande tradition indienne. Et ce réalisme dû à l'Inde éternelle est ici mis en valeur par un sens dramatique que l'Inde elle-même n'avait pas connu à un égal degré. Pour les mêmes raisons, les scènes champêtres, en général, présentent dans la peinture mogole infiniment plus de force et de largeur qu'en Iran (fig. 217). Ce réalisme animalier s'affirme jusque sur les scènes mythologiques, comme la peinture de la collection Demotte représentant Salomon au milieu des bêtes de la création, des anges et des démons (noter la curieuse conception des anges au corps duveté) (fig. 218).

Les mêmes observations s'appliquent aux scènes de combat, visiblement inspirées des batailles tîmûrides, mais avec d'immenses progrès dans la composition du paysage et dans le réalisme animalier (éléphants de guerre chargeant) (fig. 219).

Du reste les Mogols se sont complu à l'art animalier traité pour lui-même (marges des fig. 194, 201, et détails des fig. 216, 217, 218). Ils combinent alors le naturalisme puissant et frais de Sâñcî, d'Ajantâ et de Mâvalipuram et la finesse décorative persane. On a ainsi des œuvres comme les paons de Jagannâtha (British Museum), dont on ne sait s'ils viennent de Sâñcî ou d'Isfahân, ou comme le puissant buffle sauvage

de Sarwân (British, vers 1600), qu'on ne peut s'empêcher de comparer aux deux buffles combattant de la grotte 1 d'Ajantâ. Le goût des Mogols à cet égard nous est attesté par la vogue dont jouit sous Akbar et Jahângîr l'animalier Mansûr, célèbre pour ses peintures d'oiseaux.

Avec le réalisme du portrait et le réalisme animalier, ce



FIG. 231. — Krishna et les bouviers,  
d'après Mehta, *Studies in Indian printing*, Bombay. Taraporevala, éd.

qui caractérise la peinture mogole, c'est le paysage. Non que le paysage ait été traité pour lui-même. La plupart du temps, il n'apparaît, comme en Iran, qu'à titre de motif décoratif. Mais la tradition persane, conventionnelle et

froide, se trouve soudain dépassée par un sentiment tout nouveau de la nature : le paysage persan, même quand il reproduisait des rochers sauvages, c'était un beau jardin, charmant et précieux; le paysage mogol, c'est souvent la nature elle-même. Les premiers en terre d'Islâm, les Mogols ont su voir le monde extérieur. Ils ont saisi le relief des choses,



FIG. 232. — Jeu de ballon (Krishna et Radhâ),  
d'après Mehta, *Studies in Indian printing*, Bombay.

l'interposition des plans, la présence des montagnes proches, la vie multiple de la jungle, la puissance rêveuse d'un arbre solitaire à l'abri duquel princes et derviches abritent leur méditation, la douceur vivante d'un buisson de roses en

écran sur les lacs d'or du ciel. Surtout ils ont eu la sensation de l'espace et de la vie de l'atmosphère, le sentiment des immensités (fig. 221, 225). Leurs lointains lumineux sont profonds et vibrants « comme le ciel même de l'Inde ». Ils se sont plu à donner comme fond à leurs scènes de cour, d'amour ou de piété, parfois simplement aux portraits de leurs princes, de vastes cioux changeants, animés par la présence de



*Archives photographiques.*

FIG. 233. — Çiva et Pârvatî, École de Kangra. British Museum.

nuages tour à tour dorés et livides, ou magnifiés par les barres de pourpre des couchants. Ces couchers de soleil mogols empourprant l'horizon confèrent à des peintures souvent exiguës une ampleur insoupçonnée : de simples miniatures

acquièrent ainsi la valeur d'immenses toiles. Sans compter que, dans la gamme des couleurs, ces rouges, ces bleus et ces ors répandus en larges traînées à l'horizon résonnent comme un *leit-motiv* puissant qui soutient et renforce la féerie des costumes et des fleurs (fig. 194, 196, 197, 201, 211, 212). Enfin, nouveauté inconnue jusque-là, les artistes mogols recherchent les jeux d'ombre et de lumière, les effets de clair-obscur, abordant ainsi des scènes nocturnes qui eussent arrêté les vieux maîtres de Hérât.

Comme on le voit, si l'art mogol est un art de Cour, cet art de Cour a singulièrement dépassé son cadre primitif. Avec des princes d'un humanisme aussi raffiné que Bâbur et Akbar, rien d'humain ne lui restait étranger. Ce que nous venons de dire à propos du paysage s'applique aux scènes d'intimité. Les peintres mogols ne se contentent pas de reproduire princes et seigneurs aux heures de parade. Ils les ont suivis jusque dans la douceur des appartements secrets. Ils ont emprunté aux artistes rājputes l'habitude de peindre les dames de la Cour dans les jeux variés de la vie de harem. C'est ainsi que nos collections possèdent toute une série de peintures charmantes, représentant les contemporaines de Mumtâz Mahall dans les demi-nus dont la Cour mogole avait emprunté la mode à l'Inde des rājas. Thèmes encore analogues à ceux de la miniature séfévide, mais, à notre avis, singulièrement plus voluptueux. Ces beaux corps cambrés ou accablés par une chaude sensualité tropicale, ce n'est plus Sâ'di qu'ils évoquent, c'est le lyrisme païen du *Gîta Govinda*. Nous donnons quelques-unes de ces œuvres empruntées à la collection Vever ou à la collection Demotte. Ici un prince charmant se retire d'un banquet au milieu des vapeurs légères d'un commencement d'ivresse, et le troupeau de ses femmes le soutient tendrement (fig. 220). Plus loin des scènes d'amour d'une remarquable franchise (fig. 198, 222, 223). Plus loin encore de belles dames indo-mogoles passent, pleines de coquetterie ou sont surprises dans tout l'abandon de l'intimité (fig. 224-228).



FIG. 234. — Çiva et Pârvatî sur le taureau Nandi.  
Miniature d'un manuscrit hindou du XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.



Après ces vues générales, il resterait à dire quelques mots sur l'évolution interne de la peinture mogole avec les noms des principaux artistes. Nous le ferons en utilisant les beaux travaux de MM. Percy Brown, F.-R. Martin, Goloubew, et Mehta.

Du règne de Humâyûn on cite trois noms, tous iraniens : Shahim Muzahhib de Bukhârâ, Baljîd qui fut à la fois le peintre de Humâyûn et du roi de Perse Shâh Tahmâsp, enfin Abd al-Samad. — Mais le véritable fondateur de l'école indo-persane fut Akbar. Akbar, note son historien Abul Fa'îl, favorisa de tout son pouvoir le développement de la peinture. Donnant l'exemple à ses courtisans, il exprima le désir d'avoir le portrait de tous les grands de son empire. On le vit même, habitude que suivit son fils Jahângîr, anoblir les principaux peintres de sa Cour. Pour les diriger, il fit, comme on l'a vu, venir des maîtres de l'Iran. Ce fut ainsi que ses peintres favoris furent Mîr Sayyid Alî de Tabrîz et surtout Khwâjâ Abd al-Samad de Shîrâz, surnommé Shîrîn-qalam « pinceau de lait », qui était l'élève de Bihzâd. Poète et artiste, Abd al-Samad avait été déjà l'ami de l'empereur Humâyûn lorsque Akbar se l'attacha, l'anoblit et lui confia divers postes officiels à Fathpûr et à Multân. Parmi les peintres de la Cour d'Akbar on cite d'autres artistes musulmans, comme Farrukh-bey le Qalmâq, mais surtout des artistes indiens comme Daswanth, Basâwan, les deux Kêsh ou Kêśava, Mâdhu, Mukund, Râm-dâs, et Baghvâtî. Ce caractère mixte de l'école d'Akbar est précieux à retenir.

Sans doute, comme on l'a vu, les œuvres de ce règne subissent encore l'influence exclusive de l'Iran et il vaut mieux parler pour cette époque d'un art irano-indien que d'un art mogol proprement dit. Mais l'art mogol devait précisément naître de la fréquentation des œuvres indiennes



par les maîtres iraniens et des œuvres persanes par des peintres hindous. Rien de plus instructif à cet égard que le cas de Daswanth le Kahâr († 1584). Cet hindou de basse caste devint, à la Cour d'Akbar, l'élève d'Abd al-Samad, c'est-à-dire du dernier disciple de Bihzâd, et apprit de lui le



FIG. 235. — Pârvati sur le tigre.  
Miniature d'un manuscrit hindou du XVII<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.

style de l'école de Hérât. A la demande d'Akbar<sup>1</sup> qui, ayant discerné son talent, le tira de l'obscurité, il traita les vieux sujets indiens à la manière persane ou plutôt il composa des

peintures « où les figures principales, pleines de réminiscences indiennes, s'entouraient de personnages secondaires ou de détails épisodiques dessinés à la mode iranienne ». Son émule, Basâwan, autre élève d'Abd al-Samad, était lui aussi un Indien iranisant, mais que son iranisme n'empêchait pas de peindre des œuvres comme « le râja et la princesse grenouille » de la collection Hudley (reproduit par Vincent Smith), scène délicieuse où persistent heureusement tout le naturalisme et tout le polythéisme indigènes. Il semble d'ailleurs qu'Akbar se soit plu à faire illustrer par des artistes indiens des ouvrages musulmans et à faire reproduire par des artistes musulmans les scènes de la légende indienne, de même encore qu'il invitait l'Indien Kêshû à reproduire des peintures chrétiennes.

Sous Jahângîr la fusion entre éléments iraniens et éléments indiens est complète et cette fusion, préparée par Akbar, semble vraiment l'œuvre du nouveau souverain. On a dit plus haut l'intérêt que Jahângîr portait à la peinture. Ce qu'il faut ajouter, c'est que ce dilettante était le plus averti des connaisseurs. Son goût semble avoir été vraiment remarquable. Sous son action la peinture mogole s'affranchit de l'imitation servile de la Perse. L'influence occidentale commença à se faire sentir. Jahângîr connaissait l'art européen et sa galerie personnelle renfermait des peintures italiennes, ainsi que des gravures de Dürer et d'Holbein. Il semble également avoir fait divers emprunts à l'art chinois. Surtout il avait un sentiment profond de la nature. Le naturalisme, le sens de l'observation directe qu'on discerne dans l'art de son règne semblent bien pour une bonne part son œuvre. Il accordait une attention particulière à la ressemblance, à la *vie* des portraits. L'art animalier ne lui dut pas moins : il faisait reproduire pour ses albums les animaux rares, les plantes et les fleurs extraordinaires. L'intérêt qu'il portait à la zoologie et à la botanique nous a valu des planches admirables de dessin et de couleur. Les encadrements des peintures servirent aussi à des reproductions

animales ou florales d'une merveilleuse précision (notamment des antilopes croquées « en instantané »). Ce réalisme floral et animal, cette précision scientifique dans le rendu des espèces et des essences donnent toute leur mesure dans les nombreuses scènes de chasse où Jahângîr a fait immortaliser, épisode par épisode, ses exploits cynégétiques : scènes souvent fort dramatiques et qui, comme les groupements



FIG. 236. — Gadâ-Vishnu.

Miniature d'un manuscrit hindou du XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée Guimet.

de portraits de ce règne, se situent dans des paysages d'un accent nouveau. La vie de la jungle, en effet, ses rochers, ses fourrés et ses tanières sont ici rendus avec un relief saisissant. En même temps apparaissent les immenses loin-

tains auxquels nous faisons allusion tout à l'heure, avec leurs effets de lumière, leurs impressions d'orage ou de soir.

Mais le triomphe du règne de Jahângîr, c'est avant tout le portrait. Jusque-là, sous Akbar encore, les personnages étaient représentés dans des attitudes conventionnelles, le visage toujours de profil, la main droite tenant une fleur, les pieds placés l'un devant l'autre. Sous Jahângîr, ce qu'on recherche dans le portrait, c'est l'intensité psychologique; d'où les portraits de trois-quarts qui permettent mieux à l'artiste de saisir toute la complexité morale de son modèle. D'où aussi des attitudes plus naturelles qui nous montrent l'être humain dans la sincérité de son caractère. Du coup le portrait mogol s'élève de la fidélité élégante, toujours un peu grêle et sèche des élèves de Bihzâd, à une maîtrise de métier, à une autorité de caractère, à une puissance picturale et à une richesse psychologique qui, comme nous le disions tout à l'heure, atteignent par moment l'art d'un Titien.

Les principaux maîtres de l'école de Jahângîr furent les suivants : — 1<sup>o</sup> Abul Hasan, surnommé Nâdir al-Zamân, fils de Aqa Razâ de Hérât, qui fut le favori de l'empereur. C'était surtout un portraitiste, mais il a laissé aussi des éléphants admirables de réalisme, et s'est amusé à peindre, dans la manière râjpute, diverses scènes de la vie indienne (voir le char aux zébus reproduit par M. Mehta); — 2<sup>o</sup> Ustâd Mansûr Naqqâsh, lui aussi favori de Jahângîr, et qui fut un très grand animalier. Nous avons de lui d'admirables pages d'album, oiseaux et fleurs; — 3<sup>o</sup> Muhammed Murâd de Samarqand qui nous a laissé, un peu dans la manière râjpute, d'élégantes gazelles (collection de Behaigue et Musée de Berlin); — 4<sup>o</sup> Shafî Abbâsî, originaire de Perse, et peintre de fleurs; — 5<sup>o</sup> Manuhar, déjà connu sous Akbar, qui peignit de triomphales scènes de « divan » (ambassades à la Cour d'Akbar) et fut un grand animalier; — 6<sup>o</sup> Farrukh-bey, déjà connu sous Akbar, et qui continua sous Jahângîr à peindre des chasses; — 7<sup>o</sup> Bhagavatî, également connu sous Akbar, et qui peignit des portraits (Humâyûn et derviches);



*Cliché Pivot.*

FIG. 237. — Femme à sa toilette. Musée Guimet.

— 8<sup>o</sup> Bishan Dâs qui nous a laissé « la maison du fakir Sheikh Fûl », peinture reproduite par Mehta (remarquable composition d'un pinceau sobre et sûr aux demi-teintes délicieuses).

Le règne de Shâh Jahân marque « le retour à la Perse ». Le réalisme bat en retraite devant le style décoratif. « On revient, note Goloubew, aux rinceaux, à la dorure, aux dessins stylisés avec d'éclatantes couleurs. » Le robuste caractère de l'école de Jahângîr disparaît en partie, l'intensité psychologique des figures s'atténue dans la même proportion. Les silhouettes perdent quelque chose de leur animation et de leur vie. En revanche jamais l'art mogol n'atteignit à une aussi souveraine élégance. Pour tout dire on se trouve en présence d'un art très riche, un peu froid, servi par une incroyable délicatesse de métier et des raffinements prodigieux d'exécution.

Signe visible de cette partielle régression : l'artiste renonce aux portraits de trois-quarts chers à l'époque de Jahângîr pour revenir, comme sous Akbar, aux seuls profils

Hâtons-nous d'ajouter que si la peinture mogole cesse de progresser, il ne s'agit nullement encore d'une décadence au sens propre du mot. La décadence ne viendra qu'avec le règne piétiste d'Aurengzêb. L'époque de Jahângîr, l'époque du Tâj Mahall, continue à produire des merveilles.

Les principaux peintres de ce règne sont — 1<sup>o</sup> Muhammed Nâdir Samarqandî qui dresse en quelques traits sobres et sûrs de puissants et splendides portraits, comme ses portraits de Shâh Jahân, d'Asaf Khan et de Khalîl Allâh Khan : des Clouet forts comme des Titien. Les vieux seigneurs que Muhammed Nâdir Samarqandî a ainsi immortalisés ont en effet dans leur élégante simplicité une autorité, une majesté de commandement qui évoquent tel doge de Venise ou tel grand bourgeois des Provinces-Unies. A remarquer que le peintre continue à faire des portraits de trois-quarts, comme dans le Shêr Muhammed Nawâl du British Museum; — 2<sup>o</sup> Mîr Muhammed Hâshim qui nous a laissé au simple trait des personnages de la Cour mogole ayant — une fois encore —



*Cliché Pivot.*

FIG. 238. — Femme au rouet. Musée Guimet.

l'acuité de nos plus beaux Clouet. Signalons de lui le groupe de Tîmûr, Bâbur et Humâyûn de la collection de la comtesse de Béhaigue, une merveilleuse esquisse de Hakîm Masîh al-Zamân, au British, et un Aurengzêb jeune (vers 1660) reproduit par Martin; — 3<sup>o</sup> Anûpçatar ou Râj Anûp, peintre préféré du prince Dârâ Shikuh, fils de Shâh Jahân. On a notamment de lui un Shâh Jahân assis au milieu de ses émirs (vers 1640). Les quelques cinquante portraits au trait, rassemblés dans cette page célèbre, sont, bien qu'uniquement exécutés de profil, d'une sûreté de dessin, d'une acuité d'expression et d'une intensité psychologique encore prodigieuses. On devine sous la distinction et la pompe de la vie princière les sombres passions de cette époque trouble où tous les trésors de l'Inde allaient être à la merci de l'intrigue et de l'audace dans la Cour la plus divisée, la plus empoisonnée de haines que le monde ait connue depuis la Rome des Césars, l'Italie de la Renaissance et la France des seconds Valois. Et, comme les caractères psychologiques, comme les tares sociales, les empreintes ethniques s'accusent brutalement sous l'élégance impeccable et froide du trait. En résumé une extraordinaire page d'histoire qui aide à comprendre le crépuscule et la chute de la domination mogole. — Nous citerons encore parmi les peintres de Shâh Jahân deux Indiens, Çitarman ou Kalyân Das (vers 1660) et Hûnhâr qui dessinèrent, eux aussi, d'élégants portraits de dignitaires mogols avec plus de finesse chez le premier, et un réalisme plus étoffé chez le second.

Enfin il convient de mentionner à côté de Shâh Jahân le mécénat de son fils aîné Dârâ Shikuh, qui, par la suite, fut malheureusement supplanté par le cadet, Aurengzêb. A l'inverse d'Aurengzêb, que son fanatisme musulman indisposait contre les arts figurés, Dârâ Shikuh se montrait le digne continuateur de son père. Comme son aïeul Akbar, plus complètement même, il manifestait une intelligente sympathie pour les choses indiennes. On le vit chercher à concilier dans une synthèse supérieure l'hindouisme philo-



sophique et l'islâmisme libéral. Comme son grand-père Jahângîr il se montrait passionné de peinture. Il nous a laissé un album, daté de 1641-1642, aujourd'hui à l'India Office Library, et qui est un des documents les plus précieux que nous possédions sur l'art mogol. Cet album contient en effet des œuvres datées depuis 1605 jusqu'à 1634, c'est-à-dire d'Akbar à Shâh Jahân. Il est intéressant de noter qu'on y trouve des peintures d'animaux qui sont à la fois des



*Cliché Pivot.*

FIG. 239. — Scène d'adoration. Musée Guimet.

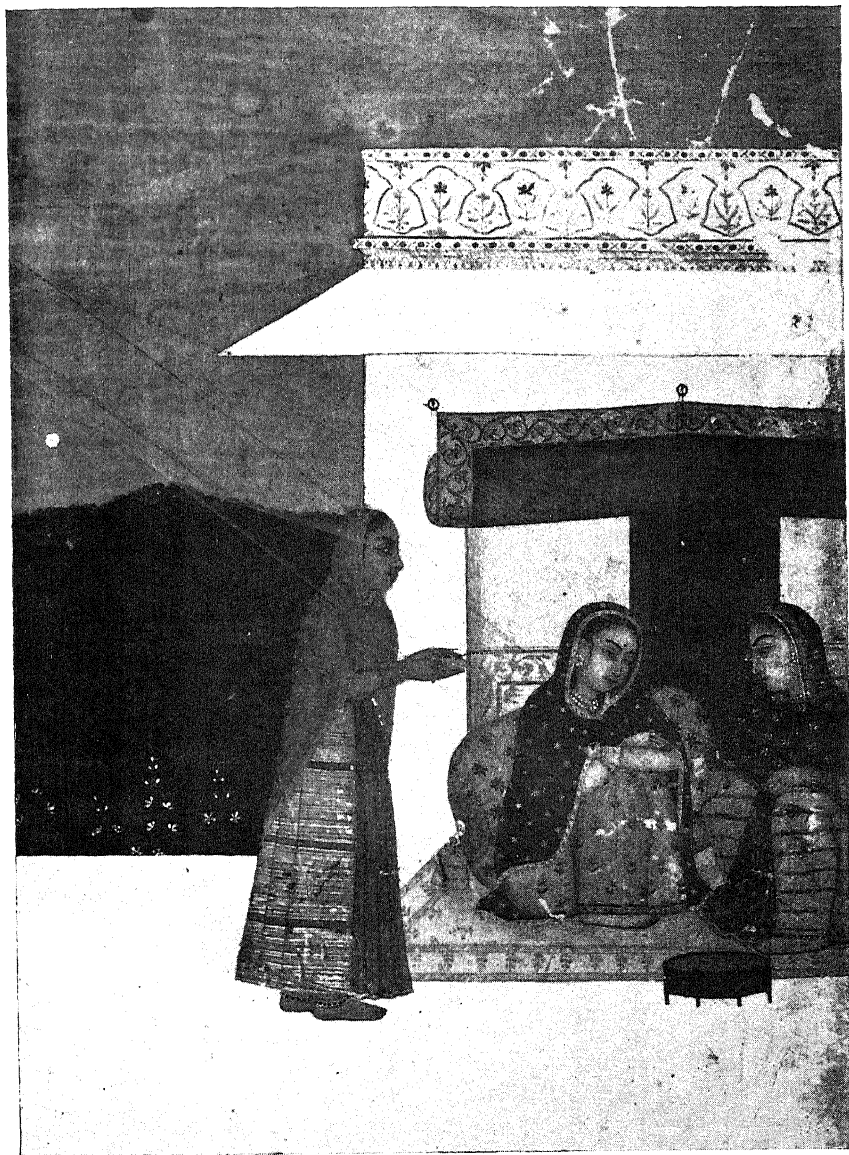
merveilles d'art et d'excellentes planches d'histoire naturelle. On y remarquera aussi quelques portraits d'une rare maîtrise, comme le portrait du prince Salîm, c'est-à-dire de Jahângîr jeune, représenté dans un magnifique paysage.

### La peinture rājpute.

En parlant de la peinture mogole nous avons sans cesse fait allusion à la peinture rājpute. Peut-être eut-il convenu de parler tout d'abord de celle-ci, car la peinture hindouiste, connue sous le nom de rājpute, plonge ses origines jusqu'au plus lointain passé indigène. Par l'humble école gujérâtî du xv<sup>e</sup> siècle et les miniatures de manuscrits jaina, elle est l'héritière du grand art d'Ajantâ et de Bâgh. Toutefois il est incontestable que la peinture rājpute, pour indigène d'inspiration et de technique qu'elle soit restée, n'en fut pas moins stimulée et même largement influencée par l'art mogol. Tout en ayant conservé une originalité profonde, elle ne s'explique entièrement que par l'émulation de la peinture mogole.

La peinture rājpute, aujourd'hui bien connue par les savants travaux d'Ananda Coomaraswami, de Nânâlâl Chamanlâl Mehta et de Percy Brown, se divise en deux groupes : le groupe rājasthânî et le groupe pahârî. Le groupe rājasthânî et bundêla, comme son nom l'indique, correspond aux provinces de Rājputâna et de Bundelkhand. C'est dans la première de ces régions, dans les Cours rājputes de Jeypur, Bikânir et Udaypur que se développa, au xvii<sup>e</sup> siècle et surtout au xviii<sup>e</sup> et au début du xix<sup>e</sup>, le style appelé style (littéralement : pinceau) de Jeypur (Jeypur qalam). La seconde école appelée pahârî, c'est-à-dire école des montagnes (Pahârî qalam), se développa à la même époque dans les États himâlayens du haut Penjâb, autour de Jammû, de Chamba, de Tehri Garhwâl et surtout de Kângrâ, d'où l'école tire son autre nom (Kângrâ qalam). De cette école pahârî dérive, toujours au Penjâb, l'école sikh du début du xix<sup>e</sup> siècle sous Ranjit Singh (1803-1839), avec, pour principal peintre, Kapur Singh.

L'art rājput, malgré de nombreuses affinités et de nom-



*Cliché Lanierce.*

FIG. 240. — Dames indiennes. Collection André Godard.

breux emprunts réciproques, se distingue à première vue de la peinture mogole. L'art mogol, on l'a vu, est en principe un art de portraits officiels, de scènes de Cour et de représentations historiques. Dans sa technique, il reste toujours plus ou moins voisin de la miniature originelle, de l'enluminure de manuscrits, et fidèle à la précision linéaire, à la



*Cliché Pivot.*

FIG. 241. — Femme à l'antilope. Musée Guimet.

minutie de la calligraphie persane. L'art rājput, au contraire, bien qu'inspiré par les petites Cours indigènes du Rājputana et du Penjâb, se présente comme un art infiniment plus

populaire. Sa technique, selon l'observation de Percy Brown, dérive non de la miniature, mais de la fresque murale dont elle a la largeur, la rapidité et aussi les « facilités ». Cet art s'adresse à nous sur une note plus intime et aussi plus poétique que l'art mogol. Il se réfère en effet aux thèmes éternels de la poésie nationale, aux épopées, aux poèmes <sup>1</sup>krishnaïtes (fig. 229-232) et çivaïtes (fig. 233-235), aux érotiques



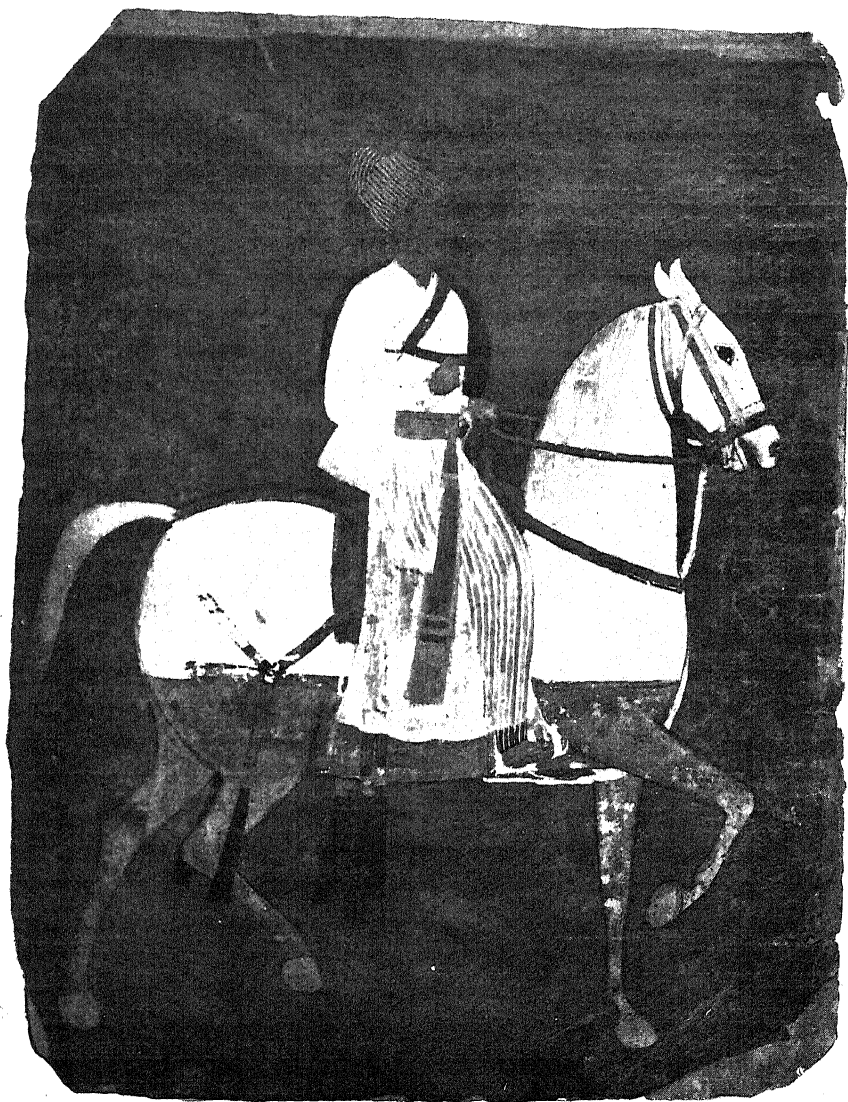
*Cliché Lanette.*

FIG. 242. — Scène nocturne. Collection Demotte.

indiens. De ce chef il reste en étroite liaison avec la vie religieuse hindouiste des temps nouveaux, avec la mystique profondément humaine et le quietisme passionné dont Râmânanda et Kabîr s'étaient faits les apôtres. C'est un

art de dévotion fervente, inspiré par une religiosité ou, comme le disent les Indiens, par une bhakti toute de tendresse dont l'expression matérielle ne s'est d'ailleurs jamais séparée d'un érotisme à la fois savant et innocent. Le *Krishna* que célèbrent ces écoles se présente à nous comme l'ami du cœur, le consolateur divin dont l'existence humaine, on se le rappelle, s'était déroulée, dans les occupations et les jeux de la vie de village, parmi le décor d'une joyeuse et tendre pastorale. Cette bucolique resta une des sources principales de l'inspiration rājpute. Dans cette *Imitation* du divin bouvier, — aussi mystique, aussi tendre que notre *Imitation* médiévale, mais avec l'érotisme en plus, — l'école rājpute puisa sa fraîcheur naïve, sa sincérité et son émotion. Des séries entières furent ainsi consacrées au thème de l'amant et de la bien-aimée, thème qui, pour les esprits religieux, évoquait immédiatement les mystiques entretiens de *Krishna* et de l'âme fidèle, mais qui n'en est pas moins traité ici dans un curieux sentiment romanesque, avec une liberté de détails et une sensualité singulièrement éloignées de notre religiosité occidentale. — Notons aussi, dans la même veine, une inspiration çivaïte humanisée par la grande tendresse krishnaïte ambiante, comme dans la peinture de la danse de Çiva (*sandhya gayatri*) reproduite par Percy Brown (cf. fig. 233, 234).

Dans le même esprit de tendresse humaine, la peinture rājpute se complait aux scènes de la vie populaire, intimités féminines, maternités, travaux des métiers, scènes de bazar, halte méridienne des voyageurs, vie, si curieuse, des grandes routes de l'Inde (fig. 226, 237, 238, 239, 240, 245). C'est encore dans ce même esprit que l'art rājput a abordé les animaux. Au lieu du puissant réalisme des Mogols, nous avons affaire ici, selon la remarque de Percy Brown, à un art animalier plein de tendresse et de douceur dans lequel l'animal, comme jadis à Sâñcî et à Mâvalipuram, est traité avec une sympathie fraternelle et apparaît comme empreint d'humanité : c'est le cas des peintures rājputes reproduites



*Cliché Lanierce.*

FIG. 243. — Seigneur râjput. Collection André Godard.

par MM. Coomaraswamy, Mehta ou Percy Brown et qui dessinent avec amour les bons singes du R nâyana, les charmantes vaches de *Krishna* (fig. 229, 230, 231), les gazelles et les antilopes aux regards humains qui, dans des parcs de féerie, suivent des princesses de légende (fig. 241, 242), ou les paons fiers de leur beauté qui viennent boire dans la main des belles: voyez, à titre d'exemple, dans le remarquable album de M. Mehta, la peinture de l'école de Kângrâ, où une belle, du haut de sa terrasse, dans un paysage d'eaux et de montagnes, caresse le mufle d'un taureau sacré.

Les écoles Pahârî, notamment celle de Kângrâ, nous ont laissé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> des œuvres tout imprégnées de cet esprit, entre autres de belles illustrations de la légende krishnaïte (*Krishna lîlâ*) qui, tout en tenant compte des perfectionnements techniques dus à l'art mogol, restent des merveilles de poésie indienne. Citons entre autres, parmi la série de chefs-d'œuvre de la collection Coomaraswamy, un épisode du *Gîta Govinda* qui est une pure idylle, et une représentation du Kâliya Damana avec de curieuses nâgî où le thème classique de la sirène se revêt d'un charme étrange du fait du costume indien qui, sur le corps des femmes aquatiques, contraste avec leur queue de poisson. De même, au Musée de Boston, un délicieux et malicieux *Krishna* enfant admiré et déjà convoité par les bergères, et un *Krishna* adolescent en bouvier conduisant son bétail au pâturage, œuvre d'une telle valeur d'évocation qu'on croit entendre « l'écoulement du troupeau » à travers les portes du village (fig. 230). Le puissant naturalisme animalier dont nous avons suivi l'histoire depuis Sâñçi s'agrémente ici d'un sentiment idyllique, caressant, tendre et léger où passe en un souffle frais toute la poésie krishnaïte. Nous reproduisons en outre quelques scènes féminines, — femme au rouet, femme au bain, etc., — empruntées soit au Musée Guimet, soit à la collection Godard, et qui donneront une notion suffisante de ces agréables intimités (fig. 237, 238, 245).





*Cliché Lanierpe.*

FIG. 244. — Scène de chasse. Collection André Godard.

Une place à part dans l'art pahârî est faite par M. Mehta a l'école de Tehri Garhwal, petit État himâlayen qui a produit deux grands artistes, Chaitu et Mânaku. M. Mehta, dans son bel ouvrage, reproduit plusieurs peintures de cette école, inspirées par les Purâna ou le Râmâyana, notamment le rapt des femmes yâdava, œuvre d'une grande pureté de lignes, pleine de simplicité, de noblesse et d'intérêt dramatique, une scène de Dâna-lîlâ et un délicieux colin-maillard de bouviers krishnaïtes, dans les bois, au clair de lune, au milieu des troupeaux (fig. 231).

Remarquons sur ces peintures l'ampleur et le réalisme du paysage qui attestent combien l'école pahârî s'est inspirée des modèles mogols. On trouve jusqu'à de romantiques effets nocturnes par exemple dans des chasses à l'antilope où la nuit est éclairée à la fois par la lune et par la torche des chasseurs (cf. fig. 231 et 242). Une de ces scènes, reproduite par M. Mehta, représente *Krishna* et *Radhâ* en conversation amoureuse au bord d'un fleuve, à l'orée d'un bois, dans la campagne solitaire et nocturne qu'éclaire seule la luminosité de leurs corps et de leurs vêtements : le grand silence du paysage, la délicatesse passionnée des gestes des deux amants, cet effet de nuit bleu-sombre contrastant avec l'irradiation qui se dégage du couple divin évoquent un peu la science d'un Burne Jones ou d'un Rossetti. De fait cet art est à Ajantâ ce que le préraphaélisme anglais est à Botticelli. Mais il y a dans le néo-ajantisme râjput ce qui manque au cénacle de Rossetti : l'inspiration populaire, la fraîcheur, la spontanéité. Même dans des œuvres modernes, toutes pénétrées d'influences mogoles et européennes, comme la scène de flirt (entre *Krishna* et *Radhâ*) que, grâce à l'extrême obligeance de M. Mehta, nous reproduisons ici, le charme krishnaïte reste intact : de son association à la technique occidentale naît même un classicisme d'une remarquable pureté (fig. 232).

On trouve dans l'école de Jeypur des scènes krishnaïtes, souvent moins influencées par l'art mogol que les œuvres



*Cliché Lanierce.*

FIG. 245. — Intimité. Collection André Godard.

pahârî et traitées, de ce fait, sur un mode à la fois plus naïf et plus large. Signalons encore une fois les œuvres reproduites par M. Mehta dans son bel ouvrage (*Studies in Indian painting*), notamment un Govardhana-dharana et un Râsa-mandala, « vision béatifique » traduite dans la langue du *Cantique des Cantiques* et où le groupement des personnages, bergères amoureuses, danseuses enamourées, petites vaches ivres d'amour divin, évoque, malgré toute la distance des mentalités, les paradis de Fra Angelico.

Selon la remarque de M. Coomaraswamy l'art râjput, dans de telles œuvres, a créé un nouveau type de beauté féminine, ou plutôt a su retrouver après des siècles d'oubli le canon féminin d'Ajantâ. Avec ces gopî à la fois pudiques et passionnées, tour à tour empressées et craintives, avec ces créatures toutes de tendresse et de grâce, nous nous éloignons des brutales sensualités du baroque tamoul. L'idéal féminin retrouve des sources plus fraîches, les sources mêmes de la grande poésie sanskrite, depuis Sîtâ et Damayantî jusqu'aux héroïnes de Kâlidâsa (fig. 232, 233, 237, 238, 245).

La peinture râjpute est parfois qualifiée de « peinture musicale ». De fait les peintures pahârî servent souvent à illustrer les compositions musicales connues sous le nom de *Râgamâlâ*. Pour les connaisseurs indigènes, leur intérêt résidait précisément dans cette adaptation de la peinture à la musique, l'évoquer, le suggérer, le transposer en valeurs visuelles. C'est ainsi qu'on rencontre dans l'école de Kângrâ des séries conjuguées de mélodies et de peintures, où « la mélodie est composée sur un thème pictural et la peinture d'après l'état d'âme de la mélodie ». De très nombreuses peintures râjputes qui, pour l'Européen, ne valent que par elles-mêmes, évoquent immédiatement pour l'Indien les mélodies des *Râgamâla*, les *Rasarâja* du poète Matirâm, les œuvres de Keshvada et de Bihari. Il y a là une association de la peinture, de la poésie et de la musique dont l'Europe jusqu'ici n'a pas l'équivalent.



*Cliché Pivot.*

FIG. 246. — Fête râjpute. Musée Guimet.

L'art râjput dépendait trop, comme nous l'avons dit, des petites Cours indigènes du Râjputana, du Bundelkhand et du Penjâb pour n'avoir pas, lui aussi, obéi à la demande du portrait. Ces portraits râjputes, — bustes de râjas ou portraits équestres, — sont plus ou moins influencés par les modèles musulmans, ceux de Kângrâ assez appuyés et richement coloriés à la manière mogole, ceux de Jeypur remarquables par leur coloris « simple jusqu'à la timidité ». Tous les personnages sont exclusivement représentés de profil. Malgré leur absence de relief, une certaine naïveté de technique et, dans le dessin des lignes, une absence de nervosité qui contraste avec le dessin calligraphique des Mogols, ces portraits râjputes nous laissent souvent une remarquable impression de grandeur et de fierté : caractères qui tiennent en partie aux modèles eux-mêmes — ces seigneurs râjputes qui formaient la plus chevaleresque aristocratie de l'Orient; et aussi à la sincérité de la technique, à cette absence de calligraphie, à cette « chasteté de la ligne » (selon l'heureuse formule de Percy Brown), qui est un charme de plus. Signalons parmi ces portraits, le buste du râja Pratap Singh (1778-1803) reproduit dans l'ouvrage de M. Mehta, et le splendide cavalier acquis à Jeypur par M. et M<sup>me</sup> André Godard et que nous devons à leur obligeance de pouvoir reproduire ici (fig. 243).

Nous reproduisons aussi, pour finir, deux autres peintures râjputes de la collection André Godard : une merveilleuse chasse aux gazelles (fig. 244), et un nocturne amoureux, sur une haute terrasse qu'entourent de leurs cimes les arbres d'un parc silencieux (fig. 245). Et enfin une fête chez un prince râjput, peinture du Musée Guimet dont notre photographie ne saurait malheureusement évoquer la douceur des teintes anciennes, ors vieillis, roses éteints, mauves passés... (fig. 246).

P.-S. — La figure 98, page 155, peut aussi être interprétée comme un *Sambandha*.

# TABLE DES CHAPITRES

## TOME II. — L'INDE

---

### CHAPITRE PREMIER

#### L'INDE BOUDDHIQUE ET BRAHMANIQUE

Les origines : problème des rapports indo-chaldéens.....	I
L'Inde aryenne : la poésie védique.....	8
La vie et la légende du Buddha.....	22
Le premier art bouddhique.....	78
Le Buddha grec.....	100
L'art gupta : constitution de l'esthétique indienne.....	117
La révolution hindouiste; le panthéon hindou.....	144
L'art hindou.....	198

### CHAPITRE II

#### L'INDE EXTÉRIEURE

L'art javanais : influence indienne et reprise malaise.....	251
Les empires indianisés de l'Indochine : l'art khmèr, l'art çam et l'art siamois.....	278

### CHAPITRE III

#### L'INDE MUSULMANE

La civilisation indo-musulmane sous les premières dynasties turco-afghanes.....	315
L'Inde mogole.....	318
La peinture rājpute.....	358

108. — LES IMPRIMERIES LAINÉ ET FANTET, CHARTRES 7.12.1029.







